جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الخامس

السيمياء والنص الأدبي

١٥ ـ ١٧ نوفمبر ٢٠٠٨

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الخامس

السيمياء والنص الأدبي

١٥ ـ ١٧ نوفمبر ٢٠٠٨

كلمة الافتتاح

للسيد رئيس الجامعة

الأستاذ الدكتور: سلاطنية بلقاسم

بسم الله الرحمن الرحيم

الصلاة والسلام على أشرف المرسلين، السادة نواب رؤساء الجامعة، السادة عمداء الكليات، السادة رؤساء الأقسام، السيدات والسادة، الأساتذة الكرام من داخل الوطن ومن خارجه،بناتي وأبنائي الطلبة الأعزاء، الحضور الكريم، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

دعوني قبل أن أبدأ كلمتي أن أعترف ثلاث اعترافات أعتقد أنها أساسية في هذا الجمع الكريم، ولا يمكنني قولها واقع الحال إلا في قسم الأدب العربي.

فالاعتراف الأول:أني أحب محبة خاصة قسم الأدب العربي.

أما الاعتراف الثاني:

فقد تمكنت شخصيا من الاطلاع وأقول بعمق على مسألة السيمياء منذ أزيد من 10 سنوات أي في نوفمبر2000 وقد مر على تعييني على رأس هذه الجامعة أقل من 3أشهر فلما حدثني الأستاذ مفقودة الصالح حول إمكانية عقد ملتقى في السيمياء والأدب العربي وافقت مباشرة ، ولم أكن أعرف الأستاذ مفقودة الصالح لكن بدا لي أنه كان يسعى خيرا من أجل الجامعة، فوافقت مباشرة على عقد ذاك الملتقى في ذلك الوقت السيمياء والأدب العربي وكان من الملتقيات الناجحة سنة2000.

أما الاعتراف الثالث:

الذي أريد أن أقوله في هذا الجمع الكريم هو أنه كما سبقني الأستاذ صالح مفقدة رغم الحصى ورغم حبات الرمال التي يضرب بها إلا أنه استمر و قاوم وكان عقد هذا الملتقى في طبعته الخامسة أي منذ 10 سنوات وهو يحافظ على انعقاده بشكل دوري، وكان عقد الملتقى كل سنتين ، فله مني أكرم المحبة وأجزل الوفاء و سأكون دائما دعما له إن وفقت وإن بقيت على عرش هذه الجامعة.

ونحن نشهد اليوم انطلاق الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي الذي ينظمه قسم الأدب العربي في جامعة محمد خيضر بسكرة، وقد شاء منظمو هذا الملتقى أن يحافظوا

على موضوع السيمياء وحرصوا على الجدية في العمل فقاموا بطبع أعمال ملتقيات سابقة كل منها في كتاب، وحرصوا كذلك هذه السنة على عقد الملتقى في وقته.
وأبوا هذه السنة إلا أن يجعلوه دوليا، وتم استدعاء أو دعوة أساتذة من دول شقيقة للمشاركة في فعاليات هذا اللقاء العلمي.

وحين اطلعت على محاور الملتقى وجدت أن في محاوره هذه السنة مفهوم التداولية وبالاطلاع البسيط على هذا المصطلح الأدبي تبين لي أن التداولية فرع علاقة وطيدة بالسيمياء، ففي حين تدرس السيمياء العلاقات الشكلية بين علامة وأخرى، فإن التداولية تدرس كيفية فهم الناس و اندماجهم بفعل تواصلي أو فعل أدبي في إطار موقف تداولي ملموس ومحدد.

إذن فهي تهتم بمعنى الجملة والقصد التواصلي وهذا ما يعرف لديكم معشر الأدباء بالكفاءة الأدبية، ونحن نأمل أن كل بحوث هذه السنة تتجه نحو علمية أكثر، ونحن لا نملك إلا أن نشجع هذه المبادرات العلمية المنظمة والمنتظمة و نباركها ونتابع عن كثب كل ما يلقى في هذا الملتقى.

أيها الحضور الكريم إن هذا الملتقى يدخل ضمن سلسلة النشاطات التي يقوم بها القسم والكلية والتي تقوم بها الجامعة بصفة عامة، فقد شهدت هذه القاعة في الأسبوع الفارط ندوة علمية، ثقافية والتي نشطها الأمين العام لمنظمة المجاهدين السيد معالي الوزير السابق للمجاهدين الأستاذ سعيد عبادو وستشهد هذه القاعة أيضا الأسبوع المقبل والذي يليه ملتقيين آخرين، وكل هذه الملتقيات تنعقد خلال هذا الشهر العظيم في تاريخ وحياة الشعب الجزائري العظيم شهر نوفمبر شهر الثورة ونقطة التحرر السيادي، وقد جاء الملتقى في منتصف هذا الشهر كواسطة العقد، ولست أدري هل تم تنظيم ذلك صدفة جاء أم أن ذلك علامة سيميائية تحتاج إلى وقفة أو مقاربة تداولية.

على كل حال لا أطيل عليكم فأنتم أهل الاختصاص في مجال السيمياء وفي مجال تحليل الخطاب وبحكم تخصصي في علم الاجتماع يمكنني أن أتعاطى قليلا مع كثير من القضايا الأدبية، ولكن لا يمكنني التوقف والتعمق كثيرا في القضايا ذات التخصص الدقيق، ولهذا أترك الأمر لأهل الاختصاص وأكتفي بهذا المقام بالثناء الوفير على من سهر من أجل التحضير الجيد لهذا الملتقى وأخص بالذكر الأستاذ مفقودة الصالح رئيس قسم الأدب

العربي والأستاذ الدكتور خان محمد عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية وكل أعضاء اللجنة العلمية للملتقى وأعضاء لجنة التنظيم من الأساتذة الطلبة.

وأجدد ترحيبي بكل الأساتذة الذين شرفونا بحضورهم من الدول الشقيقة وبصفة خاصة الذين تحملوا أعباء السفر من تونس الخضراء والمغرب الشقيق وأقول لكم نزلتم أهلا وحللتم سهلا في مدينة بسكرة عروس الزيبان ،وبقلعة العلم والمعرفة جامعة محمد خيضر بسكرة كما أرحب كذلك بكل الإخوة الأساتذة الوافدين من مختلف الجامعات الوطنية راجيا لهم إقامة طيبة هنا في عاصمة الزيبان بسكرة.

وأؤكد على شكري الجزيل لقسم الأدب العربي والشكر الجزيل أيضا لطلبة قسم الأدب العربي ووصيتي لهم أن يستفيدوا من هذا اللقاء العلمي الذي سهر على إعداده الأساتذة الكرام بقسم الأدب العربي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية وأعلن رسميا عن افتتاح هذا الملتقى العلمي ووفقنا الله لما فيه خير للوطن.

شكرا والسلام عليكم.

الأستاذ الدكتور: بلقاسم سلاطنية

رئيس الجامعة

العلاقة بين اللسانيات والسيمياء

د/ يوسف الأطرش
المركز الجامعي- خنشلة-

موضوع اللسانيات:

تختص اللسانيات الحديثة بدراسة اللسان البشري دراسة موضوعية، إلا أن هذه الدراسة يمكن أن تُتَناول من جوانب مختلفة؛ اجتماعية أو نفسية أو فيزيولوجية أو فيزيائية...الخ، ترتبط بعلوم أخرى. وهذا ما أدى إلى تشعب الدراسات اللسانية، وإلى اختلاف المدارس اللسانية واتجاهاتها؛ لأن تحديد **دي سوسير** لموضوعها " دراسة اللغة في حد ذاتها ولذاتها"، يبعد عناصر كثيرة تتعلق بمكونات فعل التواصل: فعل الكلام في وضعية معينة (=الملفوظ)، فعل التلفظ في حد ذاته(=الملفوظية)، والذي يقوم بفعل التلفظ(=المتلفظ). وهي المجالات التي أصبحت من صميم البحث اللساني (التداولي خصوصا) في اللسانيات الحديثة.

لقد وسعت هذه العناصر مجال الدراسات اللسانية، وتبرر وجود تخصصات تدرس اللغة من وجهة نظر علمية غير لسانية، كـ علم النفس اللغوي(psycholinguistique)، وعلم الاجتماع اللغوي(sociolinguistique)، والتداولية(pragmatique) التي تدرس اللغة في وضعية تواصلية.

أدى هذا التوسع إلى اختلاف في إعطاء مفهوم دقيق للسانيات؛ فالبعض يعتبر أن هذه التخصصات تدخل في إطار البحث اللساني، وبعضهم الآخر يرى بأن مجال هذه التخصصات يدخل ضمن العلم الذي تُدرس اللغة في ضوئه، وبالتالي فإن علم اللسان لا يهتم إلا بالخصائص الذاتية للغة، "بهدف اكتشاف المميزات العامة المشتركة بظاهرة اللسان البشري من خلال دراسة اللغات الطبيعية المختلفة المتداولة بين بني البشر، وتطمح هذه الدراسة أن تكون دراسة وصفية علمية بعيدة عن الاعتبارات المعيارية التي طبعت دائما الدراسات اللغوية والنحوية.. فلا يهتم اللساني إلا بوصف الأحداث

اللسانية وتحليلها كما تتحقق في الواقع وليس على الحال التي يريد هو أن تكون عليه، أي دراسة علمية تتسم بالموضوعية والمنهجية الدقيقة.."[i].

ينحصر حقل الدراسة اللسانية، إذا، في اللسان نفسه، أي دراسة وتحليل الواقعة اللغوية من أجل استنباط القوانين الأصولية التي تشترك فيها اللغات، والقوانين الخاصة التي تتميز بها لغة من اللغات في منطقة من المناطق الجغرافية. مما يعني بأن البحث اللساني الفعلي ينحصر في البنية اللفظية مهما اختلف نوعها، كما يرى **جاكبسون**، ولتحقيق ذلك على الباحث أن يتأمل هذه البنية تأملا عميقا من حيث تماسكها الداخلي، ومن حيث طبيعة العلاقة و/أو العلاقات التراتبية التي تكونها، أي أن تكون الدراسة ممنهجة بالشكل الذي تستدعيه الأنظمة اللفظية نفسها[ii]. وقد وفَّرت مؤسسات البحث والهيئات الرسمية وسائل وأدوات ومخابر جد متطورة، من أجل تحقيق نتائج علمية مبنية على نظريات مستنبطة من قوانين عينية توصل إليها الباحثون، في مختلف جامعات العالم.

لا يفصل **غريماص** اللسانيات عن النظرية السيميائية العامة[iii]، بحيث يعتبرها جزءا منها، بوصفها(اللسانيات) دراسة علمية للسان (Langage) وللغات الطبيعية (langues naturelles)، بمعنى التفكير النظري حول اللسان؛ أي وصف اللغات الطبيعية من حيث طبيعتها واشتغالها، وفي الوقت نفسه تتغذى الدراسة من النتائج التحليلية ذاتها.

يعد **دي سوسير** همزة وصل بين الدراسات اللسانية القديمة والحديثة؛ لأن المسار التاريخي لتطورها يعود إلى ما قبله بكثير، غير أن التطور العلمي لها يعود إلى ثورتين[iv]:

1- الثورة التي أحدثها اختراع الكتابة، التي أدت إلى تأمل ظاهرة اللغة تأملا فلسفيا حتى من الناحية الصواتية، وبالتالي يمكن أن تدعى هذه الفترة فلسفة اللغة.
2- ظهور التوجه في الدراسات اللسانية تجاه النحو المقارن في القرن التاسع عشر، الذي يفترض تحليل الكلمة إلى وحدات دالة (مورفيمات Morphème).

احتلت اللسانيات الحديثة الصدارة بوصفها تخصصا علميا قائما بذاته، ومستقلا بنظرياته وتطبيقاته العملية، وهو التخصص الوحيد الذي يستحق صفة العلم[v]، في هذا المجال بطبيعة الحال. وانطلاقا من بعض المسلمات العامة التي صاغها **دي سوسير**، استطاعت اللسانيات البنيوية أن تستقل بموضوعها ذي الطابع الشكلي؛ وأن تحدد لنفسها أدوات إجرائية مكنتها من تحقيق نتائج معتبرة في مجال الدراسة اللغوية.

لقد تطورت اللسانيات البنيوية في أوربا انطلاقا من مدرسة **براغ**[vi]، وبالتوازي في الولايات المتحدة، فيما يعرف بالتوزيعية عند بلومفيلد (L.Bloomfield) الذي أسس المدرسة السلوكية، وهاريس (Z.S Harris). وكذلك النحو التوليدي والتحويلية، واللسانيات الوصفية التي تعد جميعها امتدادا طبيعيا للسانيات البنيوية.

أما الذي يهمنا أكثر هنا هو العلاقة بين الأسس النظرية والعملية للدرس اللساني بوصفه إجراء يشتغل في نظام اللغة، والأسس النظرية والإجرائية للدرس السيميائي بوصفه تصورا منهجيا يتأمل الأنظمة الدالة، سواء أكانت لسانية أم غير لسانية. تنطلق هذه العلاقة من المفاهيم القاعدية للدرس اللساني؛ مفهوم اللغة، ومفهوم الدليل اللغوي (العلامة اللغوية).

1-مفهوم اللغة:

إننا نستعمل، عادة، لفظة لغة للتعبير عن اللغة بوصفها منظومة من العلامات، أو بوصفها إجراء كلاميا، إلا أنه يجب أن نميز بين الاستعمالين؛ فمصطلح لغة نستخدمه مقابلا للمصطلح الفرنسي Langue، ونستخدم مصطلح لسان مقابلا لـ Langage، الذي يعني الإجراء الكلامي. كأن نقول اللغة العربية، ونعني منظومة القواعد النحوية والصرفية والمعجمية والبلاغية التي تعد ضوابط التكلم بهذه اللغة. ونقول اللسان العربي، ونعني به استخدام هذه الضوابط عمليا في مواقف معينة؛ أي الأصوات التي ينتجها اللسان، سواء أكانت منطوقة أم مثبتة بواسطة رموز (مكتوبة)، بمعنى تواصلية أو حاملة للفكر..

يقول **دي سوسير:**

" La langue est un système de signes exprimant des idées, et par de là; comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques; aux formes de politesse; aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes."[vii]

ويقول موضحا الفرق بين **اللغة**(Langue) **واللسان** (Langage):

" Mais qu'est –ce que la langue? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle; il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique; physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité.

La langue au contraire, est un tout en soi et un principe de classification. Dés que nous lui donnons la première place parmi les faits, nous introduisons un ordre naturel dans un ensemble qui ne se prête à aucune autre classification.

A ce principe de classification on pourrait objecter que l'exercice du langage repose sur une faculté que nous tenons de la nature; tandis que la langue est une chose acquise et conventionnelle, qui devrait être subordonnée à l'instinct naturel au lieu d'avoir le pas sur lui."[viii]

يعد اللسان(العضو)، أهم عضو في جهاز النطق، لأنه ينتج الأصوات بغض النظر عن الأصوات اللغوية؛ واللغة تتعلق باللسان البشري، وعلى هذا الأساس تربطها مختلف التعريفات باللسان. يقول **ابن جني** في تعريف اللغة: " أما حدها: فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم. هذا حدها"[ix]. أما **دي سوسير** فيحدد مفهوم اللغة في ضوء تصوره العام للدرس اللساني، كما يتضح من التعريف، ومن ثم يميز بين اللغة(Langue)، واللسان(Langage)؛ فاللغة عنده هي " نظام من الرموز الصوتية الاصطلاحية في أذهان الجماعة اللغوية، يحقق التواصل بينهم، ويكتسبها الفرد سماعا من جماعته..."، أي إن اللغة جهاز منجز متواضع عليه يتعلق بالحدس الجمعي، إنها الجانب الاجتماعي للِّسان، بحيث لا يستطيع الفرد أن ينشئها أو يغيرها؛

أما اللسان فهو القدرة على النطق بهذه اللغة، والقدرة على إدراكها، فالتعلم طريقة لامتلاك اللغة، أي إنه تدريب لساني للتكلم باللغة[x].

ويعرفها **اندريه مارتينيه** (A. MARTINET)، بأنها وسيلة للتواصل، تحمل الخبرة الإنسانية عن طريق وحدات صوتية مُحمّلة بمحتوى دلالـي، أي كلمـات (Monènes) تتشكل من وحدات متميزة ومتتالية هي الفونيمات (Phonèmes)، وعدد هذه الفونيمـات محدد في كل لغة، وطبيعتها تختلف من لغة إلى أخرى[xi].

إن تحديد تاريخ نشأة اللغة ووظيفتها أمر في غاية الصعوبة، إلا أننـا ننطلـق مـن طبيعتها التواصلية، مهما اختلفت النظريات في تحديد طبيعة النشأة وطبيعـة الوظيفـة؛ إنها- سواء أكانت محاكاة للأصوات، أم رد فعل (إنفعال)، أم انقباض عضلي، أم تمثيلا لتعبيرات بدائية غير لغوية- وسيلة للتواصل بين أفراد الجماعة اللغوية الواحدة، ولـيس هناك جماعة إنسانية من دون لغة للتواصل ونقل الأفكار. وما دامت كل اللغـات تقـوم بالوظيفة نفسها مهما اختلفت الألسنة، فإنها تشترك جميعا في جملـة مـن الخصـائص، هي[xii]:

1- الطبيعة الصوتية للغة 2- الطبيعة الاجتماعية للغة

3- اللغة تتميز بالتغير 4- اللغة مكتسبة

5- اللغة نظام من الرموز (نسق)

يتضح لنا بأن الميزة الأساسية للغة، هي طبيعتها الصوتية؛ فالصوت يمكن أن يكون مصحوبا بفعل، حتى وإن حدث بعيدا عن المتلقي، أو في الظلام. وهذا ما يجعل الكلام أهم قناة للتواصل الإنساني، على الرغم من وجود قنوات أخرى يمكن أن تؤدي الغايـة نفسها، كالإيماءات (التي هي أسبق) ومختلف الإشارات والحركات الجسدية والرمـوز (الألوان والأصوات غير اللغوية)، أو التعبير بالصور الذي تطور إلى الكتابة. وهذا ما جعل دي سوسير يتنبأ بتطور علم يدرس حياة علامات التواصل داخل المجتمع، دعـاه **السيميولوجية**، تكون اللسانيات جزءا من هذا العلم العام، عندما قال:

" On peut donc concevoir **une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale**; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons **sémiologie** (du grec **semeion**," signe"). Elle nous apprendrait en quoi consistent

les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire de ce qu'elle sera ; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se retrouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains.

C'est au psychologue à déterminer la place exacte de la sémiologie; la tache du linguiste **est de définir ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques.**"[xiii]

وهناك تمييز آخر هام وضعه **دي سوسير** يساعد على وصف الأنظمة غير اللغوية، كالتمثيل مثلا، أو ما يسمى سيمياء المسرح؛ هو التمييز بين اللغة والكلام؛ فاللغة-كما رأينا- نظام من العلامات.. أما الكلام فهو الجانب العملي، الإجرائي، لهذه اللغة؛ ومن ثم تعد الدراما كلاما، والمسرحية لغة، لأن العرض المسرحي تطبيق لشعرية الدراما، والفرق بين الدراما والمسرح واضح؛ فالدراما تعني "ذلك الضرب من التخييل(Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات(Conventions) ("درامية") خاصة."[xiv] أما المسرح فيعني " مركب ظاهرة تَشَارُكٍ في تعامل المؤدي-المشاهدين. أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له."[xv]

بناء على هذا التمييز يمكن أن نحدد مجالين لدراسة أدب المسرح في ضوء هذا المعطى اللساني والسيميائي في الوقت نفسه؛ مجال النص الدرامي؛ ومجال العرض المسرحي. وبالتالي فإن العلامة اللغوية-سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة- تحتل المرتبة الأولى في المجال الأول، والعلامات غير اللغوية (الحركات الإشارية، الرموز، والأيقونات...) تحتل المرتبة الأولى في المجال الثاني.

بقي أن نشير هنا إلى أن اللغة المكتوبة تحتل المرتبة الثانية في الدرس اللساني، لأن الحروف ما هي، في الحقيقة، إلا رموز للأصوات اللغوية. وقد اخترعت الكتابة من أجل الحفاظ على بقاء الكلام واستمراريته، نظرا للتراكم الهائل للإبداعات اللغوية، التي لا يمكن أن تحفظها الذاكرة، وبالتالي حلت الكتابة محل الكلام. فعلى الرغم من اختراع التسجيلات الصوتية، التي تضمن استمرارية الكلام، إلا أن ظاهرة الكتابة

هيمنت على كل أنواع التواصل، وبخاصة في المجالات الفكرية والأدبيـــة؛ وبالتـــالي أصبحت القراءة ظاهرة تواصلية من نوع خاص، ترتبط أساسا بالتسجيل الرمزي للغة، وهذا ما أدى إلى ظهور تخصصات متعلقة بفعل القراءة، بوصفه تحويلا للمكتوب إلـــى منطوق؛ كما هو الشأن بالنسبة للمسرح.

وعلى الرغم من انتشار الكتابة والقراءة، وهيمنتهما على مظاهر الحياة المعاصرة، ووجود وسائل أخرى للتواصل؛ إلا أن اللســـانيات تهـــتم بالدرجـــة الأولـــى باللغـــة المنطوقة/المسموعة (الشفوية). وذلك لأن ما ينتجه الإنسان من كلام منطـــوق، يفـــوق بكثير ما ينتجه عن طريق الكتابة، أو بأي وسيلة أخرى. وتهتم ثانيا باللغـــة المكتوبـــة، بوصفها صورة للغة المنطوقة. وتهتم ثالثا بأنظمة الاتصال المختلفة، التي تدخل ضمن السيميائيات ونظرية الاتصال ونظرية الإعلام.

وما دامت اللسانيات العامة علما قائما بذاته، يُعيِّن مادته من اللغة المتكلَّمَة (اللسان Langage) و/أو المكتوبة من أجل دراستها وتحليلها، ومن ثم إعطاء الأحكام العامـــة التي تصلح لأن تطبق على الظواهر المتشابهة، فإنها تخضع –ككل العلوم– إلى جملـــة من القوانين العلمية الصارمة، منها على الخصوص[xvi]:

1–الشمولية: وهي الدراسة الدقيقة للمادة المتصلة بموضوع البحث جميعها..

2–الانسجام: وهو عدم وجود التناقض بين العناصر الجزئية المختلفة التي تشكل الحكم العام؛ بمعنى أن يُكَمِّل كل عنصر العناصر الأخرى فـــي وحـــدة بنيويـــة متكاملة، وأن تكون جميعها مرتبطة بالظاهرة.

3–الاقتصاد: وهو نتيجة منطقية للقانونين الأولين، بحيث يلتزم الدارس بإعطـــاء حكم دقيق ومختصر عن الحالات المتشابهة و/أو المتكـــررة، ويوظـــف مفـــاهيم ومقولات تلخص النتائج(المختصر المفيد).

يجب أن نلفت الانتباه هنا، إلى أن ما يسهل الدراسة اللسانية، بمختلف اتجاهاتها، هـــو تجريبية المادة المدروسة؛ أي إنها تخضع لـــلإدراك، ســـواء أكانـــت هـــذه المـــادة مسموعة(حاسة السمع)، أم كانت مكتوبة(حاسة النظر)؛ إن لم نقل بأن اللغة تثير عنـــد المتلقي أكثر من حاسة(+الشم أواللمس أوالذوق). هذا، إلى جانب ارتباط اللسان و/أو اللغة بالسلوك الإنساني أثناء فعل التواصل؛ مما يعني بأن دراســـة اللســـان وتحليلـــه

ترتبط، بشكل أو بآخر، بالسيكولوجية الفردية والاجتماعية، كما ترتبط في الوقت نفسه بالحياة السوسيولوجية للأفراد والجماعات.

إن تجريبية الظاهرة اللسانية وارتباطها السيكو-سوسيولوجي، يحددان التصور المنهجي الوصفي لدى الباحث و/أو الدارس، كما أن الطبيعة التجريبية للمادة تجعله يستعين بالمنهج التجريبي (الأنبيريقي Empirique) المبني على الملاحظة والاختبار. يفسر هذا التداخل بين طبيعة المادة وارتباطاتها، ظهور التخصصات التي تدرس اللسان في ضوء علم النفس (علم النفس اللغوي Psycholinguistique)، أو في ضوء علم الاجتماع(علم الاجتماع اللغوي Sociolinguistique)، أو في ضوءالسيميولوجية، سميولوجية اللسان (La sémiologie du langage).

لقد ارتبط التفكير السيميائي بجملة المفاهيم والمقولات التي قعدت لها اللسانيات، وبالتالي فإن مفهوم العلامة في الفكر النقدي البنيوي اقترن بمفهوم الدليل اللغوي، كما فسره **دي سوسير.**

2- **مفهوم العلامة**

العلامة- أو الدليل- وحدة دلالية، تتشكل من علاقة افتراضية تقابلية بين مظهر تعبيري يسمى الدال، وتصور مفهومي يسمى المدلول، أثناء فعل الكلام، أو أي فعل تواصلي. والدليل اللساني (Signe linguistique) عند **دي سوسير** (F.De Saussure)، هو اتحاد بين صورة صوتية سماها ***الدال*** (Signifiant)، وصورة ذهنية (أو مفهوم) سماها ***المدلول*** (Signifié). أي إن كل كلمة تعد دليلا لسانيا، وبالتالي فإن اللغة نظام من الدلائل. كما تُعرَّف طبيعة العلامة أيضا بأنها اجتماع شكل العبارة بشكل المضمون. وتنقسم الدلائل إلى قسمين؛ الدلائل الطبيعية، وهي التي تقوم على علاقة سببية(Motivé) بين الدال والمدلول، يسميها **دي سوسير** الرموز(Symboles)؛ والدلائل غير الطبيعية، وهي التي تقوم على علاقة غير سببية (Immotivé)، وتكون أساسا من العلامات اللغوية "؛ فالميزان كرمز للعدالة لا يمكن أن يعوض بأي شيء آخر، إنه ليس استبداليا"[xvii].

أصبحت هذه الثنائية قاعدة السيميائيات الأوربية، وقد تناولها اللساني هيلمسليف (Hjelmslev) مستخدما مصطلح **التعبير عوض الدال**، ومصطلح **المحتوى** عوض **المدلول**، موضحا العلاقة بينها بعلاقة **المادة بالشكل**؛ بمعنى أننا

نستطيع أن نميز **مادة التعبير** و**شكل التعبير**، ويمكن أن يتضح هذا التمييز في حالة اللغة والموسيقى، بحيث يستخدم الصوت في الحالتين، إلا أنه يختلف من حيث الشكل[xviii].

تهتم السيميائيات الأوربية بالعلاقة الثنائية للعلامة، لأنها تعد مرحلة أولى من مراحل وصف شبكة تمفصلات الأشكال الدالة؛ في حين أن السيميائيات واللسانيات في أمريكا تهتمان بطبيعة العلامة وتفسيرانها في ضوء علاقتها بالمرجع؛ وقد استوحتا ذلك من منطق الفيلسوف **شارل سندرس بيرس**[xix]، الذي تجاوز العلامة اللسانية، إلى تصنيف الظواهر في مقولات، انطلاقا من مفهوم العلامة.

"(…) quant on s'aperçoit que **le signe doit être étudié socialement**, on ne retient que les traits de la langue qui la rattachent aux autres institutions, celles qui dépendent plus au moins de notre volonté; et de la sorte on passe prés du but, en négligent les caractères qui n'appartiennent qu'aux systèmes sémiologiques en général et à la langue en particulier. Car **le signe échappe toujours en une certaine mesure à la volonté individuelle ou sociale**, c'est là son caractère essentiel; mais celui qui apparaît le moins à première vue.

Ainsi le caractère n'apparaît bien que dans la langue, **mais il se manifeste dans les choses qu'on étudie le moins**, et par contre-coup on ne voit pas bien la nécessité ou l'utilité particulière d'une science sémiologique, et **tout nos développements empruntent leur significations à ce fait important**. Si l'on veut découvrir la véritable nature de la langue, il faut la prendre d'abord dans ce qu'elle a de commun avec tout les autres systèmes du même ordre; et des facteurs linguistiques qui apparaissent comme très importants au premier abord (par exemple le jeu de l'appareil vocal), ne doit être considérés qu'en seconde ligne, s'ils ne servent à distinguer la langue des autres systèmes. Par là, non seulement on éclairera le problème linguistique, mais nous pensons qu'en considérant les rites, les coutumes, etc. **comme des signes**, ces faits apparaîtront sous un autre jour, et on sentira le besoin de **les grouper dans la sémiologie et de les expliquer par les lois de cette science."**

Ferdinand De SAUSSURE. C.L.G

3- **مقولات العلامة السيميائية عند بيرس**

تعتمد السيميائيات التي أسسها **بيرس** على تأمل فلسفي يشمل الكون كله، تبدو في الظاهر تجريدية ومعممة لا يمكن أن تؤسس نظرية للمعرفة؛ إلا أنها تزود الدارس بأدوات منهجية تمكنه من تحديد معالم نظرية العلامة، بوصفها نظرية تصنيفية لمقولات الوجود، التي درسها أرسطو من قبل، ثم كانط لاحقا الذي تأثر به بيرس...

العلامة بالنسبة للممثّل: هي علامة بحد ذاتها، قد تكون مجرد ظاهرة، أو كيفية بحتة، فتسمى علامة كيفية Qualisigne أو الصفة؛ منها الصفات الجنسية كالألوان والأنغام والروائح... وقد تكون العلامة شيئا فرديا يحصل في الخارج وتسمى علامة عينية أو مفردة Sinsigne كوجود كلمة في سطر كتاب فهي علامة عينية مهما تعددت نسخ الكتاب، أو إشارة ضوئية هي في مكانها علامة مهما تعددت هذه الإشارات في شارع... وإذا كانت العلامة ذات طبيعة عامة فهي علامة قانونية Légisigne تختلف عن الكيفية وعن العينية، هي ذاتها في كل تجلياتها.. كلمة بيت بغض النظر عن تعدد لفظها أو كتابتها هي علامة قانونية واحدة؛ ألفاظ اللغات الطبيعية، الرموز الرياضية والكيميائية، علامات السير، الإمارات الجوية، الشعارات الدينية، كالهلال والصليب..يمكن أن نقول بأن العلامة العينية ما هي إلا تحقق للعلامة القانونية. يستعمل **بيرس** مصطحات: Tone و Token و Type مقابل الـ كيفية والـ عينية والـ قانونية..

من حيث الدلالة على الموضوع يقسم بيرس العلامة إلى أيقونة Iconeوشاهد Index(أو مؤشر أو إشارة) ورمز Symbole.. والموضوع هو الشيء الذي يمكن تسميته أو الدلالة عليه...

يميز بيرس أيضا ثلاثة فروع للعلامة نسبة إلى المؤول ويستعير لها ثلاثة مصطلحات من المنطق التقليدي وهي: Rhéme و Dicent و Argument . الأول يقابل مصطلح مفردة في المنطق عند العرب، إلا أن مصطلح التصور أعم وأقرب إلى قصد بيرس، أي كل علامة مفردة أو مركبة لا تصلح أن تكون حكما بل فقط حدا في الحكم؛ وبالتالي لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب: مثل المحمولات البسيطة كـ أسمر،

أو المحمولات المركبة كـ طويل الشعر، أو الاستعارات كـ أسد بدل اسم الشخص، والعينات والزخارف والهياكل...

ومصطلح Dicent الذي تعني القول، فيختص بقسم من القول الذي هو تام، لا ينطبق على القول الناقص، الذي ينطبق على مصطلح Rhema، فهو التصديق وهو عند بيرس علامة قابلة للحكم؛ أي إنها تقبل الصدق أو الكذب، فهي مركب تام " مركب يصح السكوت عنه".

الحجة Argument تأليف من العلامات لا يتعلق إلا بالقواعد، وهي أتم العلامات، الحجة دائمة الصدق، من قبيل الأقيسة المنطقية، الأشكال الشعرية.. " لا تكون النسبة إلى الموضوع إلا رمزية، والنسبة إلى الممثل إلا قانونية.. لا يمكن التمثيل للأيقونة إلا بطريقة تصورية، أما التمثيل للمؤشر يمكن أن يكون تصوريا أو تصديقيا، وأما التمثيل للرمز فإنه يمكن أن يكون تصوريا أو تصديقيا أو حجيا..

- **المقولات ممكنة التحقق في الواقع:**

1- العلامة الكيفية الأيقونية التصورية (1-1+1-2+1-3-1): كاللون الأحمر الذي لا يمكن أن يدل على الموضوع إلا لشبه ما
وبالتالي لا يمكن أن تكون العلامة إلا أيقونية، وما دامت الكيفية احتمال بحت، فلا يمكن أن تكون العلامة
إلا ماهية أو تصور كاللون الأحمر.

2- العلامة العينية الأيقونية التصورية(1-2+2-1+3-1): إنها شيء أو حدث من التجربة، يدل على موضوعه من بعض كيفياته، ولكونه أيقونيا لا يمكن أن يكون إلا تصوريا؛ كـ تخطيط فردي ما، تخطيط درجة حرارة مريض...

3-

4- العلامة العينية المؤشرية التصديقية(1-2+2-2+3-2) هي شيء أو حدث من التجربة المباشرة، يدل على موضوعه لعلّة ما بينهما، مثل الصرخة الفجائية التي تنم عن ألم أو فرح...

5- العلامة العينية المؤشرية التصديقية(1-2+2-2+3-2): هي شيء أو حدث من التجربة المباشرة، يخبر، بقدر ما هو علامة، عن موضوعه

الذي هو واقع حالي. وهذا لا يمكن أن يحصل إلا إذا كان الشيء أو الحدث متأثرا بالموضوع. كـ ميزان الريح الذي يخبر بوضعه الحالي عن اتجاه الريح الفعلي...

6- العلامة القانونية الأيقونية التصورية(1-3+1-2+3-1): هي قانون عام أو نمط، كل واحد من تحققاته الفردية يمتلكه كيفيات تخوله أن يثير في ذهن المؤول(المعبر) صورة عن موضوعه. مثل التخطيط العام الذي لا يتعلق بحالة فردية معينة، بل ينطبق على سائر الحالات المشابهة، كـ التخطيط العام للحرارة الناجمة عن الحصبة.

7- العلامة القانونية المؤشرية التصورية (1-3+2-2+3-1): هي قانون عام أو نمط كل واحد من تحققاته الفردية مرتبط أو متأثر بموضوعه، بشكل أنه يوجه الانتباه إلى هذا الموضوع. مثل ضمائر الإشارة...

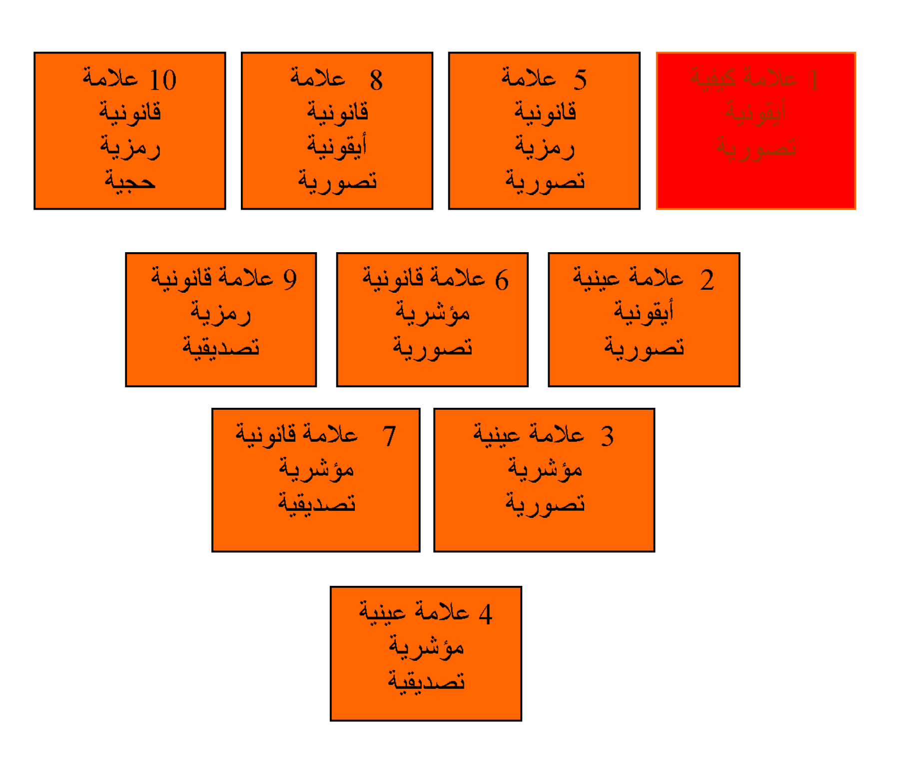
8- العلامة القانونية المؤشرية التصديقية(1-3+2-2+3-2): هي قانون عام أو نمط، يفيد خبرا ما عن موضوعه ويدفع المؤول إلى العمل أو الأخذ بالقرار كـ إشارات المرور والأوامر...

9- العلامة القانونية الرمزية التصورية(1-3+3-2+3-1): هي علامة مرتبطة بموضوعها بواسطة اقتران المعاني الكلية. فكل اسم عام مثل بيت أو شجرة هو من هذا الصنف..

10- العلامة القانونية الرمزية التصورية(1-3+3-2+3-1): هي علامة ترتبط بموضوعها بواسطة اقتران المعاني الكلية كي تفيد خبرا عن هذا الموضوع مثل: الوردة حمراء، العلماء مجتهدون ...

11- العلامة القانونية الرمزية الحجية(1-3+3-2+3-3): هي علامة مؤلفة من مركب تام وقياسي من العلامات، خلافا للعلامة السابقة، لا يجري فيها تحديد الموضوع، بل تحديد التركيب الحاصل بين العلامات التي تخبر عن الموضوع(أي العلامات القانونية الرمزية التصديقية)؛ هذا النوع من العلامات الحجية هو دائم الصدق أي صحيح. كـ الأقيسة والبراهين المنطقية، والأشكال الشعرية...

رتب **بيرس** هذه المقولات في جدول على شكل المثلث التالي:



وفي الأخير يمكن أن نصنف العلامات بحسب الموضوع وفق القانون الذي يتحكم في العلاقة بين طبيعة العلامة ووظيفتها التواصلية على الشكل التالي:

1- العلامة الأيقونية؛ قانون المشابهة أو التماثل
2- العلامة الإشارية؛ قانون القصدية
3- العلامة الرمزية؛ قانون التواضع الاجتماعي

نستخلص مما سبق، بأن هناك ثلاثة تصورات لشكل المعنى؛ الشكل الثنائي (دال+مدلول)؛ الشكل الثلاثي (التعبير+المحتوى+المرجع)؛ الشكل الرباعي، المربع السميائي(التضاد+التناقض+التضمن+التضاد التحتي أو النفي). يتحدد منهج الدراسة والتحليل وفق المفهوم الذي ينطلق منه الدراس.

الهوامش:

[i] الإبراهيمي، خولة طالب. مبادئ في اللسانيات. دار القصبة للنشر، 2000، الجزائر. ص:9

[ii] أنظر: جاكبسون، رومان. الاتجاهات الأساسية في علم اللغة.ص: 16-17

[iii] علم العلامة الدالة، أو علم يصف الأنظمة الدالة؛ إنها نظرية الدلالة، وهي بنية من المفاهيم وجملة من شروط إنتاج المعنى وتحليله. تتقاطع مع اللسانيات في جملة من المفاهيم والإجراءات.

[iv] أنظر:

GREIMAS, A.J, et COURTES, J. SEMIOTIQUE- Dictionnaire raisonné de le théorie du langage. Hachette, paris, 1993.

[v] أنظر: المرجع نفسه، ص: 212

[vi] شكلها جماعة من اللسانيين، أبرزهم جاكبسون من سنة 1926 إلى الحرب العالمية الثانية، وتدعى حلقة براغ اللسانية. ركزت على وظيفة اللغة بوصفها نسقا تواصليا (الوظيفية)؛ أي دراسة العناصر المختلفة داخل النسق اللغوي. نشرت أعمال هذه المدرسة في 8 أجزاء فيما بين سنة 1929 و 1939 ، وهي دراسات هامة بخاصة الجانب الفنولوجي منها؛ اعتمدتها اللسانيات الأوربية، وبخاصة الفرنسية منها، يتضح ذلك عند بنفينيست (E.Benveniste)و مارتينه (A.Martinet).

[vii] DE SAUSSURE, Ferdinand. Cours de linguistique générale. Ed. Talantikit Béjaia, 2002. p:22

[viii] Ibid, p: 15

[ix] أبن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تح. عبد الحكيم بن محمد. مج1. المكتبة التوفيقية، القاهرة، ب.ت. ص: 44

[x] أنظر: C.L.G à partir de la p: 23 op.cit

[xi] أنظر:

MARTINET, André. Eléments de linguistique générale. Ed: Armand colin, 4ème ed. Paris, 1999. p: 20

[xii] أنظر: داود، محمدمحمد. العربية وعلم اللغة الحديث. دار غريب، القاهرة، 2001. ص: 44

[xiii] C.L.G à partir de la p: 22 op.cit

[xiv] كير إيلام. سيمياء المسرح والدراما. تر/رئيف كرم. المركز الثقافي العربي، 1992. ص:7

[xv] المرجع نفسه،صن

[xvi] أنظر: المرجع نفسه، ص:19

[xvii] C.L.G à partir de la p: 87 op.cit

[xviii] أنظر: COURTES,J. La sémiotique du langage. Armand Colin, Paris, 2005.p:41

[xix] (Charles Sanders PEIRCE 1839–1914)، عالم منطق أمريكي، يعرف بأعماله المنطقية الرياضية. وضع علم المنطق الثالثاني، المبني على ثلاثة قيم: الصحيح، الخاطيء، الممكن. وهو من رواد السيميائية، والظاهراتية، و التداولية.

المؤولات السننية وبناء الدلالة قراءة في قصيدة "حزمة ضوء لأجل الجميلة " للشاعرة السورية خلات أحمد

أ.د/محفوظ عبد الحفيظ
جامعة الدار البيضاء- المغرب -

1- الخلفية النظرية:

ستحاول هذه القراءة التي تتغيا كشف إحدى أشكال تلقي تجربة الحب عند الأنثى، الانطلاق من مرجعية نظرية سيميائية تبدو أكثر ملاءمة لموضوعي المداخلة : التلقي وتجربة الحب الأولى. ويتعلق الأمر تحديدا بنظرية المؤولات البورسية التي أثبتت، من خلال الدراسات القليلة التي استندت إليها في تحليل الشعر وغيره، عن قدرة هائلة على كشف آليات إنتاج دلالة مختلف أدلة القصيدة، وسيتم الاقتصار في هذه المداخلة على نظرية المؤولات الستة التي هي تسميات للقوانين المجردة لإدراك الأدلة في أبعادها المختلفة وفي خامات وجودها المقولاتي الثلاث: الممكن والموجود والضروري.

وإذا كان المحلل يستند إلى المؤولات المنطقية والدينامية المرتبطتين بالوجود والضرورة بغية تشكيل سياق دينامي متناسق للنص الإبداعي، وكان الشاعر خاصة يبدع بالاستناد إلى مختلف المؤولات بما فيها الانفعالية من أجل تشكيل استعارات وصور بلاغية أخرى متضافرة لتوليد دلالة سياقية انفعالية في الغالب، فإن الاختلاف الأنطلوجي والإيبيستيمولوجي بين شكلي الإدراك والتلقي، يتمظهر جيدا في الاتجاه المعكوس لخطابي الشاعر والمحلل. فالشاعر وهو يبدع، وفق طاقاته الإدراكية من أجل بناء موضوعاته ينطلق من الرموز الضرورية، ليجعلها تنحل إلى أيقونات ممكنة، أما المحلل فينطلق من تمثل مركب لسيرورة الإبداع، ساعيا إلى ضبط المؤولات الإدراكية . ثم بعد ذلك يقوم بعملية عكسية ينمي فيها الأيقونات الممكنة إلى مؤشرات – وذلك انطلاقا من الرموز طبعا-. ومن البديهي أن سيرورة التمثل هذه، باعتبارها تلقيا لأدلة النص المحلل، لا تتضح ببساطة في خطاب المحلل لأنها تتراكب وتتصهر مع سيرورة التمثيل. ومن

البديهي أيضا أن سيرورة إنتاج المبدع، وهي تنعكس في خطاب المحلل ليست بالضرورة صادقة أو نهائية، بل هي مجرد قراءة ممكنة من بين قراءات أخرى لنفس النص.

بناء على ما سبق، وانطلاقا من نهاية تشغيل المؤولات الدينامية والمنطقية في الذهن وتحصيل خلاصاتها مع إضمارها، نستطيع القول إن القصيدة هي موضوع دينامي لتجربة حب عاطفية وجسدية لأنثى بكر عاطفيا وبيولوجيا أيضا. وهي تجربة تحضر في مستوى الزمن الإيحائي في شكل برزخ بين مرحلتين: مرحلة ما قبل التجربة ومرحلة الخوض فيها. وتوضح المؤشرات الزمنية وهي تتضامن في ذلك السياق، أن مدة الزمن المظهر في القصيدة لا يجاوز ساعات من الليل. ليؤشر كل ذلك على سرعة القرار على الرغم من رسم أطوار تحولات التفكير فيه، والسرعة هنا استعارة واضحة لزمن النزوات العابرة، التي وإن تعرف صراعا بين الهو والأنا الأعلى، فإن الأنا في النهاية يميل إلى الهو. ولكي يصنع، هذا الأخير، معادلا مَوْضِعِيًّا لقراره، يعمل على ستر الفعل وإخفائه، بيد أن هذه المحاولة لا تمضي دون تركها لأمارات الوعي الشقي تتمظهر جليا حيث الشعور الدائم بالخجل والاعتراف بالخسارة واضطراب الهواء والذهول والخوف من رحيل الشريك..

ولعل استناد الشاعرة على الاستعارة الليلية وإصرارها على الفضاء الليلي ورموزه (وهج خفيف وحزمة ضوء والقمر والندى..) وعلى مخاتلة ومداراة الصباح (يتوقف فيه الزمن كامنا للصباح) وعلى وصف الإحساس المصاحب للحظات القرار الحاسمة، قد أعطى انسجاما فريدا لمقاطع القصيدة وفي نفس الوقت جعل الموضوع الدينامي مؤثثا بموضوعات دينامية جزئية مُحَدِّدَةٍ ومميزة له، تمثلت في المؤشرات السياقية التالية:

أ- التشتت والانتشار.

ب- الخوف والتوجس.

ت- عدم الإحساس بالكمال.

ث- حالة روحية بين المتعة والألم.

إن هذه الموضوعات الدينامية الجزئية التي ستكون مدار تحليلنا لمقاطع القصيدة الخمسة، فيما تمنح النص الانسجام اللازم تمنحه أيضا بعده الواقعي. حيث تبدو القصيدة، عبارة عن تجسيد لشرخ تعيشه الذات التي وهي تحاول مكابرة الانتصار لرغباتها بتحقيق

"معجزة صغيرة" تعي أن الانتصار هو خسارة رغم تأكيدها المستمر على رزانتها (لا يشغلني القمر أكثر مما ينبغي / ولا أستعجل تدفقي المدلل/ ألقن الورد بتمهل/ كيف تتسع بتلاته لمعجزة صغيرة)

من الواضح أيضا أن الشاعرة من أجل التعبير عن هذه الحقيقة، قد اعتمدت أساسا مؤولين ذهنيين أطرا إنتاج الصور والاستعارات وهما المؤول الدينامي الأول، والمؤول النهائي الأول. ويعني ذلك أنها قد استندت على مؤولين انفعاليين وحسب. ويتميز الدينامي الأول بكونه مؤولا إدراكيا يترجم انفعال المُدْرِكِ ودهشته تجاه الدليل المدرك، والتقاطه لسماته دون القدرة على تحليلها وفق تجربة اختبارية سابقة، وقد مكن هذا المؤول الشاعرة من جعل الذات المتكلمة في القصيدة تبدو غير خبيرة بالموضوع الكلي للحب، وبما يترتب عليه، إنها تدركه بوصفه إحساسا أوليا، بناء على الحدس وعلى المعرفة العامة المجردة، التي لا تسمح للمدرك أن يكون في تماس مباشر مع الدليل المدرك، بل مع تصوراته الغائمة عنه، ولذلك بدا غائما في ذهنها (انعكاس غامض). أما المؤول النسقي الثاني فهو عبارة عن عادة عامة لتأويل الأدلة وفق منطق الجماعة الاجتماعية. وهو هنا في علاقته بالدليل موضوع الإدراك (التجربة العاطفية والجسدية لحب الأنثى الأول) يصبح مصدرا للمؤولات التي ينتجها المجتمع ويسربها عن طريق العادة والوراثة والتربية في أذهان أفراده، وهي مؤولات تتصدر الحكم على نسخ هذا الدليل الفردية، ومجملها بصفة عامة في مجتمعاتنا الشرقية مرفوضة وسلبية وأحيانا مقبولة على مضض، مع اعتبارها أمرا واقعا مرا لا يمكن الاستعلاء عليه. إنها باختصار حكم بالمروق عن الأعراف وخرق لها. ولهذا فإن الأفراد الذين يغالبون وعيهم الاجتماعي المتشارك ومخزوناتهم المترسخة محاولين قبول ذلك، لا يَسْلَمُونَ قطعا من حكمه المجرد النظري ومن تبعاته الفعلية، لذلك وفي غياب قدرات الفرد أو الأفراد على تغيير سنن الأحكام الاجتماعية، يعملون في الغالب على ستر تحقيقهم لذلك الدليل، لأن وعيهم باندراجه ضمن دائرة الممنوع لا يرتفع، ولذلك يصبح انكشافه اجتماعيا عرقلة للحياة العادية للفرد، خصوصا وأن التصالح مع الحياة الاجتماعية لا يكون إلا بالانضباط الفعلي أو الصوري على الأقل، لقيمه وأعرافه. والواقع أن تفعيل الشاعرة لهذا المؤول جعل الصورة الضبابية المتولدة عن المؤول السابق الخالي من الخبرة في ذهن الذات المتكلمة في القصيدة، وهي تعيش لحظات الإقدام على

إنجاز الفعل، تحس بقوة بالأحكام المحتملة، حيث تظهر العديد من المؤشرات المفردة والمركبة هذا الاستحضار وما يترتب عنه من صراع تعيشه الأنا بين مطالب الهو وإرغامات الأنا الأعلى (أخجل من تحفزي المسبق لخسارة غاية في البهاء) (لا أستعجل تدفقي المدلل..).

إن تضافر المؤولين الانفعاليين معا وحضورهما بقوة في لحظات التفكر في الفعل، هو الذي جعل الحقيقة الجمالية متراكبة مع الحقيقة الاجتماعية للفعل، وجعل من ثمة الصور والاستعارات أدلة مؤشرة على سياقات الموضوعات الدينامية السابق ذكرها (التشتت والانتشار- الخوف والتوجس- عدم الإحساس بالكمال).

قبل الشروع في تحليل كيفية بناء تدلال هذه السياقات في كل مقطع على حدة وصولا إلى كشف كيفية تشكيلها للموضوع الدينامي للقصيدة كاملة، يبدو من المفيد الانطلاق من تحليل العنوان في علاقته بالقصيدة التي أضحى مؤشرا عليها:

2 – العنوان والنص

حزمة ضوء لأجل الجميلة

إن النظر في البداية إلى العنوان بوصفه دليلا معزولا، يفجر في الذهن عدة أدلة ذات علاقة به. ومن بينها الحكايات الشعبية وعناوينها. وهي تأتي عن طريق تناصات كنائية قائمة على مبدأ المجاورة، وأهمها الحكايات الخرافية التي تحكي رمزيا عن أنواع الزواج الأولي الفاسد وغير الشرعي الذي قد يؤشر أحيانا على مراحل ما قبل ظهور الزواج بوصفه عرفا اجتماعيا، وأحيانا على مرحلة البلوغ الأنثوي. فما أكثر الحكايات التي تربط هذا الزواج بالتقاط الجميلة أو تسلمها هدية في شكل حزمة قابلة للانفراط فتصير سببا لامتلاكها. وما أكثر الحكايات التي تربطه بضربة ضوء قمري خاصة، تساعد دلالة هذا التناص في البرهنة على أن العنوان يؤشر على المغامرة الوشيكة الموصوفة في القصيدة، والتي ليس من الضروري أن تكون سعيدة أو مؤلمة، والتي تجسد أيضا تحولا يسم حياة الذات العاطفية والجسدية. ودلالة القرب والإسراع في الاستسلام والتنفيذ، التي عادة ما تتلو حدوث تلك الظواهر في الحكايات، تتدعم بكون العنوان يضمر دلالة اقتراب التحقق لأنه يبدو إجابة لسؤال مضمر (ما هذا؟).

وستتضح هذه الدلالة أكثر بتحليل الدليلين الأساسيين المشكلين للعنوان في علاقتهما بنص القصيدة وموضوعها الدينامي.

يتألف الدليل الأول من مركب اسمي (حزمة ضوء)، والضوء كما هو معروف عبارة عن ذرات لا مرئية تؤشر على مصدرها، الذي يَتَمَثَّلُ نموذجه الأقوى في الشمس، وهو منعدم الوجود في غياب وجود العين التي بفضله ترى دون أن تراه، ولأنه لا يحضر بفضل شفافيته الفريدة، التي تتيح للعالم أن يحضر إلى الإدراك الحسي عن طريق العين، فإنه مشاكل للحب الذي هو أيضا مصدر انتشار الإحساس الداخلي وفيضه على الآخر الموجود في الخارج، إن العين التي تحس الضوء، فتدرك بفضله العالم الذي يخرج جراء ذلك من احتجابه إلى ظهوره، هي التي تنقل هذا العالم إلى مناطق المخ المختصة بفرز الانفعالات. وبما أننا نرى بالعين ونبصر بالقلب، فإن القلب يستعير فعل العين لكي يدرك العالم، وحين يتعلق الأمر بالحب الغريزي، فإن المحبوب يصير مشعا ويخترق القلب بشفافية الضوء أيضا ويصبح القلب مضاء بنوره. ويضاف إلى كل هذا كون النور وفق المؤولات الموسوعية الثقافية دال على امتلاك الأنثى للذكر، شرط أن يكون بكرا هو أيضا. وهو ما ينسجم بقوة مع صورة الشريك العاطفي في القصيدة (ثمة ندى مدبر أعده بحماس لقلبه الغض) (أضحك لذهولك المؤقت) (أرتب الأنين في كفي أتفادى رحيلك المباغث) " يحكى عن ابن كثير في السيرة النبوية يقول(كانت رقيقة بني نوفل، أخت ورقة ابن نوفل، توسمت ما كان بين عيني عبد الله قبل أن يجامع آمنة، من نور، فودت أن يكون ذلك متصلا بها.. فعرضت نفسها عليه.. فامتنع عليها، فلما انتقل ذلك النور الباهر إلى آمنة بمواقعته إياها، كأنه ندم على ما كانت عرضت عليه، فتعرض لها لتعاوده، فقالت لا حاجة لي فيك، وتأسفت على ما فاتها من ذلك)".

من الواضح أن النور هنا شيء يذهب ويختفي، ولذلك أُوزِرَ بحزمة. والحزمة تعني ضم أشياءَ مؤلفةٍ من أجزاءَ متناظرةٍ، والحزمة قابلة للانفراط والانفراط يؤدي إلى تناثر المحزوم. ولذلك ليس غريبا أن يُفْتَتَحَ المقطع الأخير، المؤشر على تحقيق الفعل، بدليل (أتناثر)

والحزمة أقرب إلى الحزام والحزم. والحزام رابط الثوب عند الخصر والحزم الجد وانفراط ذلك يفتح الباب نحو اللهو والعري..

أما الدليل الثاني (لأجل الجميلة) فيفرض تحليله في ضوء تركيب العنوان وموضوع القصيدة البحث عن دلالاته الملائمة في الموسوعة الثقافية، لأن الدلالة القاموسية غير ملائمة. ذلك أن الجميلة في اللغة ليست الفاتنة بالطبيعة، بل الحسناء هي الفاتنة. أما الجميلة فهي التي تتجمل وتتصف بصفات الجمال بواسطة فعل خارجي مدعم. وهي أيضا تلك التي تسلك مسلك الجمال المعنوي والمادي. أما الحسناء ففي غنى عن كل ذلك. وحين نعود إلى القصيدة ندرك ألا علاقة للجميلة في اللغة بالذات المتكلمة الموسومة بخرق القيم، والمهملة وغير الأنيقة(لست متعبة جدا/ ولا أنيقة جدا) (مهملة تماما). وبالعودة إلى المعنى المستنبط من الموسوعة وتحديدا من الحكايات الشعبية المرتبطة بالزواج عامة، نستطيع إدراك الدلالة الملائمة للنص حيث الجميلة مُعَرَّفَةً، هي في الغالب الفتاة الناضجة، التي هي في عمر الورد (ألقن الورد بتمهل كيف تتسع بتلاته لمعجزة صغيرة) ويدعم التركيب هذا المعنى فالجميلة مسبوقة بالدليل المركب (لأجل). وسواء كانت الشاعرة تقصد الهبة أو الهدية "لأجل" أو الأمد "لأَجَلِ"، فإن المعنى لا يختلف كثيرا، فإذا كان المقصود هو "لأجْل" فهي هدية النور والضوء للجميلة التي اكتملت أنوثتها ورغبتها في الحب، وإذا كان المقصود لأجَل الجميلة فالمعنى هو أن الضوء سينهي مرحلة عمرية ويعلن عن أخرى. ومهما يكن من أمر فإن الدليل (أجل) سواء دل على الهدية أو على الأمد أو الموت حتى، فإنه إعلان عن نهاية فترة اكتملت طبيعيا وليس ثقافيا وبداية أخرى. مع اختلاف بسيط يلمس مع "الأجَل" حيث السياق يميل إلى أن المندثر ليس الذات، بل الصفة "الجميلة". إن الذات ستفقد لقبها الجميلة لتأخذ لقبا آخر مناسب لما بعد ارتياد المغامرة.

3 ـــ

3 ـــ1 مخاض القرار

تتوسل الشاعرة لبناء الموضوع الدينامي للمقطع الأول، بالالتجاء إلى المؤول الدينامي، الذي يوفر لها إمكانات التأشير عن طريق السياقات المناسبة لحالات الذهن المفترض هيمنتها على الذات المتلفِّظة، ولذلك يتشكل المقطع من سياقين متناظرين بفضل تكرار نوعيات متقاربة: الأول طبيعي والثاني إنساني. أما الأول فيتجسد عن طريق أدلة تخلق صورا انفعالية تتألف من أدلة موسومة بعدم الاكتمال، مؤشرة بذلك على الموضوع الدينامي المتمثل في" النقصان" باعتباره سلبا للكمال الذي يعد، بشكل أو بآخر، وضوحا

للأشياء والأفكار والمشاعر، مثلما يعد غيابه مسببا في تشكيل عالم ممكن تحف به الحيرة وتمتنع فيه الطمأنينة ويجافيه الوضوح. عالم تتدثر فيه الأشياء بغلالة من الخفاء. ويعود ذلك إلى الاستناد إلى نوعيات الإحساس الغامضة المساوقة لحالة ذهن الذات المتلفِّظة.

وتتمظهر مؤشرات سياق النقصان في الأدلة التي تحدد الكم "خفيف، حزمة، شيء من، مزق من" وكلها تدل على النقصان في الشيء مع الإقرار بوجوده. ومن الملاحظ أن مؤشرات النقصان مؤلفة من دليلين يرتبطان بالنور وبحاسة الرؤية، ودليل يرتبط بالغابة وبحاسة السمع. ويعتبر هذا التراتب، دون شك، بناءً لدليل أيقوني خفي يدل على قصور البصر، المؤشرة على البصيرة أيضا وعلى اضمحلاله ليترك المكان لحاسة السمع، ويتضمن ذلك تأشيرا ضمنيا على التراجع نحو الداخل. ويتأكد ذلك من خلال كون المؤشرين المرتبطين بالضوء، (خفيف وحزمة) يترابطان بدليلين موجهين للجميلة، وليس للمكان أو للشريك الذي ستعلن عنه المقاطع اللاحقة. الشيء الذي يخصص الدلالة ويجعلها أكثر ارتباطا بالعوالم الداخلية للذات المتلفظَّة، مثلما يؤشر على سيادة العتمة، التي حين تتصل بالذات تصير أيقونة للضلال. أما مؤشر النقصان المرتبط بالغابة، الدالة عن طريق الرسوخ على الحرية والغريزة والطبيعة المناقضة للثقافة، فيتجسد في الحفيف، الذي ترتبط كل معانيه في لسان العرب بصوت الأنثى من الأساود، وهي تحك مناطق من جلدها بجلدها متهيئة لتغييرها..، وبصوت جناح الطائر المرفرف. وكلا الدلالتين تؤشر على موضوع جنسي واضح، تختلط فيه سمات الذكورة بالأنوثة. الشيء الذي يجعل الدلالة أكثر ميلا إلى الإحالة الأيقونية على سياقات خفية من بينها، الأصوات الغامضة التي تأتي، في لحظات العتمة الروحية، من اللاوعي فتتخايل للمدرك كما لو كانت آتية من الخارج، والتي تدل غالبا على نداءات تجذب الذات نحو ارتياد المغامرات، وهي هنا إما مرتبطة بنداء الذكورة الخارجي أو بنداء الأنوثة الداخلي المؤشر عليه بصوت احتكاك الغابة، باعتبار هذا الدليل المركب أيقونة على تهيؤ العضو الأنثوي للتغيير من حالة إلى أخرى. وبتضافر هذه السياقات يكتمل السياق الكلي لصورة الطبيعة، التي تدل على وجود زمن قبلي مفترض معمور بالعتمة والغمة، لكنه يُخترق خلال حاضر التجربة بشيء من النور الذي مصدره الشعور بالرغبة وتهيئها. فينعكس على السياق الإنساني المحض الذي لا يسلم هو الآخر من مؤشرات نقصان الطمأنينة، التي تتمظهر معكوسة في الضجر الذي

لا يحضر انسجاما مع منطق النوعيات المنتقاة بدقة إلا في شكل نقصان في كم الضجر " مزق ضجر انعكاس غامض" ليحيل الدليل على أن بوادر الضوء وإحساس الرغبة والتهيؤ لها آخذ في تبديد الضجر الغامض خلال زمن ماكر يتنكر للوضوح والحقيقة التي هي ضد سياقات توجيه الفعل. ومن المؤكد أن ذلك ناتج عن الشعور العميق بعدم مقبولية الإقدام على الفعل.

إن المقطع وهو يصاغ بهذا الشكل، يترجم استناد الشاعرة إلى مؤول سنني عرفي مرتبط بحيرة الأنثى قبل قرارها بالاستسلام لنداءات رغبتها الغريزية خارج إطار الشرعية الاجتماعية، بكل ما تنطوي عليه تلك اللحظة من تناقضات وحيرة وتوجس..

3 ــ 2

أما المقطع الثاني فيراكم مجموعة من الأدلة التي تعمل على تأويل الصورة الغامضة الممثلة في المقطع الأول، فتقوم بتجلية الانفعالات الخفية، فيبدو المقطع، جراء ذلك، كما لو كان يتغيا نقل المتلقي من الكامن إلى الظاهر، ومن العالم الداخلي المعمور بالانفعالات الأيقونية الحافلة بمقولات الإحساس، إلى عالم الوعي بالفعل مع الإصرار على إنجازه. وهكذا تبدو المسافة الزمنية المطمورة من قبل الخطاب الشعري، بين صراع الوعي واللاوعي، والمجسدة بالفضاء الفارق بين المقطعين والمؤشر عليه بالرقم 2، أيقونة على زمن ما تغلبت فيه الذات المتلفِّظة على حيرتها وهواجسها، وأخذت في تظهير بلورة قرارها بشكل أكثر وضوحا وجرأة، ناقلة الانفعالات الخفية والانكماش داخل الطوية الخاصة، إلى عالم الوضوح والتفاعل، وقد تجسد ذلك في الاعتراف بوجود مثير وشريك، هو آخر، وهو موضوع الرغبة ومصدر الوهج والضوء.. وأيضا من خلال التدرج من الاستعارة المرتبطة بالطبيعة " ثمة ندى مدبر" حيث دلالة الدليل " الندى" المؤشر على الصباح البكر المؤشر سياقيا على إفرازات بيولوجية أنثوية، والمساوق لعمر الشريك ذي القلب الغض، إلى الأدلة المؤشرة ذات القصدية الواضحة " أخجل من تحفزي المسبق /لخسارة غاية في البهاء". ويعني ذلك أن الشاعرة قد نهجت التدريج المساوق للمؤول السنني الشائع لمثل سيرورة إنضاج هذا القرار. حيث عملت على صبغ الازدواجية على الصيرورة الزمنية لتفعيل السيرورة الفكرية. وقد تمثلت تلك الازدواجية في التعارض العصي بين صدى الحكم الأخلاقي على مآل التجربة في ذهن الذات، ونداءات رغبتها

الغريزية، وإغراء الإحساس بوجود الشريك.. وقد تمظهر كل ذلك في اضمحلال التدليل ذي الصدى الرومانسي إلى تدليل موسوم بواقعية الرغبة الذاتية التي أضحت تمركز ذاتها، وتصارع الوعي الشقي الذي يتمثل في الشعور بالخسارة الوشيكة التي تتسحق تحت جموح الرغبة الملطفة بكونها غاية في البهاء. ليدل ذلك على انتصار الرغبة على التعقل بوصفه جنوحا إلى العرف. وهذا القرار هو ما ستعمل بقية أدلة المقطع على تظهيره من خلال الانتقال إلى البوح بحنانها، عن طريق البوح بتمثلها لحنان الشريك.. وهو ما تؤكده أيضا بقية المقاطع اللاحقة:

المقطع الثالث:

أما المقطع الثالث الذي يتوسط القصيدة، بوصفه هرما أكبر، فيرتبط بموضوع دينامي موضعي يتصل بسياق تأويلات الآخر للتجربة، وتمثل الذات المتلفَّظة لها. لهذا تبدو الأدلة المنتقاة ناحية نحو تمثلات الآخر الذي وفق العرف يؤول هذا الصنيع بكونه تهورا وتفريطا وسرعة في الامتثال لغواية الهو. فتحضر الأدلة المركبة للإجابة عن طريق استعارات عميقة تبرر الوضع، وتفند الاتهامات المفترضة، عن طريق التنسيب المساوق لفضاء النقصان الممتد في كل مفاصل القصيدة: " لست مُتْعَبَةً جدا / ولا أنيقة جدا/ ولا يشغلني القمر أكثر مما ينبغي/ ولا أستعجل تدفقي المدلل" كلها تدل على الروية والوسطية والتوازن. ومن الجلي أن هذه الأدلة، تؤكد تباعا لأنها ليست مأخوذة بسحر اللحظة عن طريق انجذاب غير عادي، لأنها وإن كانت تعاني من فقدان إشباع الرغبة فهي ليست مهموسة بها، ولا تتقصد الإغراء (الأناقة) ولا تحتفي أكثر مما يلزم بأنوثتها (القمر بوصفه مؤشرا وفق مؤولات سننية على الأنوثة)، وليست متلهفة على تجريب الالتحام بشريك من الجنس الآخر (التدفق المدلل).

إن هذه المؤولات إذن، موجهة لنفي التأويل العام الذي يغشى الذات، والذي مصدره المؤول السنني العرفي؛ لكنها في نفس الوقت تؤشر أيقونيا على قوة اللحظة، وجاذبيتها بوصفها مخرجا من عتمة الروح وغلالة الضجر ودائرة الزيف والأقنعة، وذلك عن طريق ممثلات النقصان المؤكدة لإثبات الوجود أيضا. إن ما يعطي فاعلية لحضور هذه الأدلة هي الصورة الأخيرة " ألقن الورد بتمهل/ كيف تتسع بتلاته لمعجزة صغيرة" التي هي بؤرة للمقطع وتتويج لمعناه، وتفسير لسيرورة تفكر الذات في التجربة المصورة من

قبل المقطعين السابقين. وإذا كان الموضوع الدينامي للمقطع يمكن أن يتمحور حول الروية والتدبر غير الطائش، فإنها في هذه الصورة أوضح، حيث تتصل الروية بإنضاج القرار والفعل وتحقيق التجربة في آن. ذلك أن الروية المؤشر عليها بالتمهل بشكل مباشر، وبالتلقين بشكل ضمني (باعتبار مقتضاه) ، تتصل بالورد الذي هو، وفق السياق، أيقونة للأنوثة في أوج اكتمالها، وهو كذلك بناء على مؤول سنني شائع يماثل بين وقوع نفس الفعل عليهما، فكلاهما يقتطف، وكلاهما إذا أهمل يذوي ويذبل.. ولعل الروية من وجهة نظر الذات المتلفِّظة، تقتضي حدوث الاقتطاف حال نضوج أوانه. ومن ثمة لا يعتبر إقرانها للاقتطاف بالمعجزة الصغيرة، الدالة على عدم الكمال أيضا، إلا خضوعا لبقايا هواجس تمثل حكم العرف المعوق للكمال المستحيل، إذا كان موضوع المعجزة هو تغلب الذات على خوفها وانضباطها للعرف، أو خضوعا لقرار تحرر نهائيا من الرقابات كلها، إذا كان موضوعها هو إزاحة العضو البيولوجي المعجز لاكتمال الاستمتاع بالأنوثة. والملاحظ أنها في الحالين مبخسة بفضل الدليل "صغيرة".

وفق هذا التحليل، فإن قوة هذا المقطع كامنة في كونه يتوسط القصيدة وينهي سلسلة من التمثلات الموسومة بالتفكر في مضمون الفعل وتناقضات المشاعر المصاحبة له، وفق ما تفرضه المؤولات السننية المضمرة والمتوارية خلف إنتاج الصور. وفي إجابته الحاسمة عن تلك المؤولات والتي كانت دون شك سببا في ارتباك الذات وضجرها وحيرتها، خلال اختلائها بداية الليل بالشريك المشتهى. وتأشيره القوي على تبرير الذات لقرارها الحاسم والذي سيتولى المقطعان الأخيران تجسيده:

المقطع الرابع:

تتولى أدلة هذا المقطع تصوير الانتقال من التفكر إلى الإنجاز، بيد أنها تعمل هي الأخرى على تمثيل حالات ذهن يحكمها مؤول سنني عرفي يتصل بتأويل انعكاس خفر الأنثى ـــ من الشريك وأيضا من تمثلاتها لحقيقة فعلها ـــ في الاستسلام وإخفاء الانفعالات، باعتبار ذلك استمرارا لتمظهر سياقات موضوع الرزانة.

إن أدلة المقطع إذن، وهي تراكم المؤشرات على تطور سيناريو التجربة، تبدو مثل سابقاتها كما لو كانت تبرر الرزانة وتلطف الفعل، عن طريق الموضوعات الدينامية للأدلة: فالدليل" مهملة تماما" يؤشر على موضوع الاستسلام والاكتفاء بالانفعال، بوصف

ذلك مؤشرا على موضوع مجاور هو التواطؤ الضمني مع الشريك وإقناعه بالعفوية التي تقهرها قوة الانجذاب إليه، والتي يظهرها الدليل الموالي "ورقيقة أيضا". ويفلح الدليلان في وصف اللحظة المشحونة بالمتعة الصامتة، المجسدة لمفعول تماسها مع الشريك، وإحساسها بلهفته وغضاضته وتوتره، المؤشر عليه بالدليل الثالث " هوائك المضطرب" المؤشر على الأنفاس المرتجفة خوفا أو شوقا. ومثلما تتخلص نهايات المقاطع من آثار الحالات الشعورية السلبية الناتجة عن ضغط المؤولات العرفية للتحربة، وتنتهي بمغالطة الذات وخداعها، تنتقل الأدلة الأخيرة لنقل مدار الخطاب الشعري من التقوقع حول الذات إلى الآخر (الشريك الغض)، الذي هو أيضا يبدو واقعا تحت تأثير تلك المؤولات السننية: "وأضحك من ذهولك المؤقت" ليؤشر الدليل على تحرر الذات المتلفَّظة وتحولها إلى تأمل العالم الخارجي المتضائل إلى الشريك المندهش...

المقطع الخامس:

إن الزمن الكامن للصباح في منعرجات النزوة أو الحب المستتب، المفاجئين أو الناضجين، والذي تعمل الذات على إظهار أجزاء قليلة منه تعكس مآلات التفكر وسريان الفعل، وتضمر أكثره، بفضل الفراغات الفضائية المملوءة بالأرقام التي تدل على الزمن غير فارغ بالضرورة، ينتهي مع هذا المقطع متوليا إظهار نجاح البرنامج التداولي للذات، الكامن في تحقيق تجربة الحب والانتقال، جراها، من حالة إلى أخرى، ومن صفة إلى أخرى، وكل ذلك لامتلاك نور الشريك ليصير صبحا دائما. وقد عملت الأدلة على وصف لحظات التحول دون تحرج، رغم توسل الشاعرة بأدلة أيقونية ضمنية:

تنطلق أدلة المقطع مثل سابقاتها مؤشرة على المؤولين السننيين (الخفر والرزانة)، ولذلك تتوالى الإحالة على النوعيات الخاصة بالارتباك والذهول إزاء التحفز للفعل المشتهى. فرغم انتقاء الشاعرة لأدلة مجسدة للفعل، فإنها تنتقي فقط ما يلحم انسجام القصيدة، ويؤشر على الموضوعات الدينامية الجزئية المحكومة بالمؤولات السننية، لذلك فكل دليل يدل على اكتساح الرغبة لعوالم الذات الداخلية يتلوه مباشرة دليل آخر يلجمها ويمنعها من الظهور في الخارج. فتتاثر الذات المُجَسِّدِ لتحول جسدها إلى ذرات بسبب قوة اللحظة يستتبع بالدليل "بهدوء" بوصفه مؤشرا على إلجام الذات عن التعبير ولودها بالصمت، وحجب

رغبتها الجامحة عن الشريك رغم تحفزها ولهفتها على اللحظة الحاسمة التي تحمل وعدا بنشوة فائقة وزمن فارق. ويتأكد ذلك مع بقية الأدلة الواصفة لصيرورة الفعل الحاسم " وإذ تميل إلي أرتب الأنين في كفي" حيث من الواضح أن هذا الدليل المركب يجسد عن طريق المجاورة بين الميل المؤشر بوضوح على موضوع الشروع في الاندماج، وخصوصيات التجربة الأولى وما يشرطها من تمثلات يتضايف عبرها الاحساس بالألم والمتعة، الضياع والخلاص، نشوة الذات وخفرها. وتتدعم هذه السياقات الدلالية الجزئية، بانتقاء الشاعرة لمؤشر التضايف باعتباره محاولة لتركيز الأثر المزدوج للفعل، في انتقائها لضمة اليد بديلا عن مظاهر أخرى تعتبر استبدالا لتأثير نفس الفعل مثل تغير سحنة الوجه أو الصراخ والأنين وغيرها من المؤشرات على موضوع مشابه. إن هذا الانتقاء المنسجم مع صمت الذات وإخفائها لحقيقة عالمها الداخلي، أيضا مؤشر على كبتها لكل ما ينغص استمرار الفعل من قبل الشريك، " أتفادى رحيلك المباغث" لذلك إذن تعمد إلى الوسيلة الخفية الوحيدة الماثلة في ضم اليدين، تاركة بقية الأعضاء المتناثرة فريسة للمتعة المؤلمة. لينتهي المقطع بالدليل الحاسم الذي هو موضوع القصيدة الدينامي" وفي نبل أخوض في عذاب مترف" حيث تدل المؤشرات على تداخل تمثلات التجربة بين الواقعية والتخييل، بين الألم والاستمتاع، بين الانصياع للعرف والانصياع لرغبات الذات.

إن القصيدة إذن وإن كانت تدخل ضمن نسق القصائد المتكاثرة ذات الصدى الإيروتيكي، فإنها وهي تصور هذه التجربة، تلطفها عن طريق انتقاء أدلة مركبة خالقة لصور تبرر الفعل وتضفي عليه شيئا من النبل، ليس فقط من خلال الموضوعات الدينامية الجزئية التي عمل التحليل على تظهيرها والتي تؤكد انشغال الذات بالمؤولات السننية العرفية ومحاولة تبريرها، وليس فقط عن طريق وسم العلاقة بين الشريكين بالحنان المتبادل والبراءة الممثلة بالغضاضة. ولكن أساسا بقدرة القصيدة على الإقناع بترافق التجربة فكرا وممارسة مع الوعي الشقي والجزئية وانعدام الكمال. وأيضا بفضل قدرتها على تصوير هذا الازدواج في ظهورات الطبيعة والثقافة، وفي حالات شعور الشريكين معا. وخاصة من خلال المؤشرات العديدة المخترقة لكل الصور والتي تدل على موضوع خداع الذات مع عدم قدرتها على خداع تمثلها لما يتمثله الأخر عن صنيعها وإحساساتها..

الصورة في الخطاب الإعلامي
دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والإيقونية

أ.د/ إبرير بشير
جـــامعة- عنـــابة -

1 – تقديم:

إذا كانت المعرفة في ما مضى قد ركزت على السماع وثقافة الأذن؛ فإن عصرنا هذا قد أضاف إلى ذلك عنصرا آخر يتكامل مع الأول ويغنيه، وهو "عالم الصورة وثقافة العين" وبخاصة في ما نشهده من عملقة تكنولوجية في الميادين التقنية والتخصصات العلمية الدقيقة مثل الميكروبيولوجيا، والإعلام والاتصال إلى الدرجة التي أصبحت فيها المعلومة رأس مال يتمّ استثماره بغية تحقيق الفوائد السياسية والاقتصادية؛ بل وأصبحت سلاحا استراتيجيا يرجح كفّة هذا على ذاك، وقد يتحكم في مصيره في هذا الزمن الموصوف بالعولمة التي تعمل على إعادة تشكيل العالم وصياغته فكريا وسياسيا واقتصاديا وإعلاميا وثقافيا... بما يخدم مصلحة القوي الذي بيده زمام الحل والربط.

لقد أصبح العالم قرية صغيرة تحول فيها الإنسان المعاصر إلى كائن تقني تواصلي إعلامي، حاجته إلى المعلومة راهنة ثابتة وواكدة دائمة من أجل الإبانة عن أغراضه والإفصاح عن مكنونه والتواصل مع أقرانه وفهم خطاباتهم المختلفة.

ولم يكن الخطاب الإعلامي بمعزل عن هذا التطور النوعي الذي ميّز وسائل الاتصال الجماهيري «الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدمة الاهتمامات، كما وفرت وسائل الطباعة والتصفيف والتصوير والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع والمصور في شكل جديد يوفر لقطبي التواصل إمكانيات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزئيات العرض وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة والنشر أو في مجال الإعلان التجاري والفنون المستغلة للقنوات السمعية

البصرية»[1].

إن الخطاب الإعلامي صنف من الخطابات المتغلغلة في أعماق الحياة الاجتماعية المؤثرة فيها والمتأثرة بها، مقامه من المقامات التي لها السيادة في سلم الخطابات المعرفية الأخرى. وإذا كان ذلك كذلك فإن عالم اليوم تتسيد فيه الصورة بفضل تكنولوجيا المعلومات والاتصال، وتمثل انتقالا نوعيا في بناء العالم الحديث بما تحمل من دلالات فكرية متنوعة لها علاقة بصناعة الوعي وتشكيله وتوجيهه فرديا كان أم جماعيا.

إن الصورة أداة خطيرة وماكينة هائلة لتحريك الجماعات عبر ما تبثه وسائل الإعلام، وإذا كان بوسعنا اليوم الحديث عن رأي عام عالمي فالفضل الأول في ذلك يعود للصورة وانتشارها المذهل[2]. من هنا تأتي هذه الدراسة في كونها تهدف إلى البحث في الخطاب الإعلامي بتحققاته النصية المكتوبة لغة وصورة مصاحبة ووسائط مختلفة، وما لها من دور في تكثيف التبليغ وتحقيق التواصل والتفاعل بين الأنساق اللسانية للخطاب وبين الأنساق الإيقونية المؤثثة للصورة ولهذا سنتناول العناصر الآتية :

- مفهوم الخطاب الإعلامي وأهميته.
- مفهوم الصورة وأهميتها، ثم سنخصص الحديث عن الصورة الإعلامية بأنواعها، ونبحث في تحليل الصورة في الخطاب الإعلامي فنسلّط الضوء على نسقين من التعبير متمايزين ولكنهما يمتزجان معا فينتج عنهما خطاب واحد، أو بتعبير آخر، ينتج عنهما نص واحد في الإعلام.

وسنحاول في هذا التحليل أن نستفيد مما يمكن أن تقدمه العلوم المعرفية Sciences Cognitives من فائدة في فهم هذا النوع من الخطابات وتحليلها، وسندخلها مدخلا تواصليا تفاعليا مستثمرين المعرفة السيميائية وبخاصة منظور شارل سندرس بيرس.

2 – الخطاب الإعلامي نسق تفاعلي:

---

[1]) – محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص06.

[2]) – انظر عز الدين نجيب، ندوة مجلة فصول عن ثقافة الصورة، مجلة فصول، عدد 62، سنة 2003، ص107.

يعد الخطاب الإعلامي صناعة ثقافية[1] بأتم معنى الكلمة تتكاثف على إنتاجها وسائط متعددة يظهر ذلك في طبيعة الرسائل التي تتدفق عبر هذا الخطاب وسرعتها وطرائق توزيعها وكيفيات تلقيها الأمر الذي جعل من الإعلام محورا أساسيا في منظومة المجتمع وكما قال نبيل علي: «لقد ساد الإعلام ووسائله الإلكترونية الحديثة ساحة الثقافة والتكنولوجيا، وثقافة الوسائط المتعددة، وكما لقب "أرسطو" بالمعلم الأول حاز "ولت ديزني" لقب المعلم الأعظم بعد أن باتت الثقافة إعلامها وترفيهها تصنيعا لا تنظيرا»[2].

إنه صناعة تجمع بين اللغة والمعلومة ومحتواها الثقافي والآليات التقنية لتبليغها عبر الزمان والمكان. إن الخطاب الإعلامي كما حدده أحمد العاقد: «هو مجموع الأنشطة الإعلامية التواصلية الجماهيرية: التقارير الإخبارية، الافتتاحيات، البرامج التلفزية، المواد الإذاعية وغيرها من الخطابات النوعية»[3].

تقتضي مجموع الأنشطة التواصلية الإعلامية المذكورة في هذا التعريف وسائط إعلامية لها فعالية في إنجاز مسارات التخاطب الإعلامي، فيعد الوسيط عقلا تقنيا له لمسات خاصة في تلقي المضمون وإعادة تنظيم أشكاله وبثه من جديد. وما يهمنا في كل هذا هو محاولة صياغة تعريف للخطاب الإعلامي نتخذه إجراءا منهجيا نستثمره حسب مقتضيات الموضوع وسيرورة الدراسة.

---

[1]) – الصناعات الثقافية هي كل الأجهزة المادية والطاقات البشرية التي تجسم الآثار الفنية والإبداعية والنتاجات الثقافية في صورتها المحسوسة فتنسخها أو تنشرها أو توزعها حسب مقاييس صناعية وتجارية لغاية تنمية وتطوير الثقافة، وتستند هذه الصناعات على صناعات تحتية كبيرة صناعية واقتصادية. انظر للمزيد من التفاصيل، الحبيب الإمام، صناعة الثقافة والاحتكار العالمي، مجلة العربي، العدد 434، جانفي 1995، ص31 وما بعدها.

[2]) – نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، عالم المعرفة، رقم 265، 2001، ص344.

[3]) – أحمد العاقد، تحليل الخطاب الصحفي من اللغة إلى السلطة، ط1، 2002، ص110.

بناء على هذا نصطلح على مفهوم الخطاب الإعلامي بأنه منتوج لغوي إخباري منوع في إطار بنية اجتماعية ثقافية Structure socio-culturelle محددة، وهو شكل من أشكال التواصل الفعّالة في المجتمع، له قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وإعادة تشكيل وعيه ورسم رؤاه المستقبلية وبلورة رأيه، بحسب الوسائط التقنية التي يستعملها والمرتكزات المعرفية التي يصدر عنها.

وهو نسق تفاعلي مركب متشابك يجمع بين اللساني والإيقوني، تتلاقى فيه العلامات اللغوية وغير اللغوية، يشترك في هذه الميزة مع خطابات أخرى ويختلف عنها في الوقت نفسه، وذلك مثل : الخطاب الإشهاري والسياسي والدعائي وبخاصة من حيث الشحن الإيديولوجي. وكل ذلك يشتغل عبر اللغة وعبر الصورة في الآن نفسه بما يجعل الخطاب الإعلامي نسقا سيميائيا دالا قابلا للقراءة والتأويل، عابرا للتخصصات ومعارف عديدة، موظفا ومستثمرا إياها حسب ما تقتضي الأوضاع[1].

3 – الصورة مفهومها وأهميتها وأنواعها :

إن كنا قد وسمنا الخطاب الإعلامي بأنه نسق تفاعلي متشابك فإن الصورة هي أيضا موضوع مشترك بين علوم ومعارف عديدة مثل: علم النفس المعرفي والفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والنقد... وكثير من العلوم الإنسانية والاجتماعية والتقنية كذلك. فهي برأي حسن حنفي: العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بيم الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. وإن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الآخر. والحروب الأهلية داخل الأوطان والصراعات الكبرى بين الدول إنّما هي صراعات بين صور متعارضة يصنعها الإعلام والتعليم

[1]) – انظر، بشير إبرير استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الإعلامي، أعمال المؤتمر الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية، اليرموك، إربد، الأردن، 2008، المجلد 1، ص230 وما بعدها.

والثقافة[1].

إن الصورة وسيلة تواصلية فعّالة متعدّدة الوظائف، وعنصر من عناصر التمثيل الثقافي وبخاصة فيما تقتضيه الثقافة البصرية La culture visuelle في زماننا.

فيمكننا بواسطتها الوقوف على أهمية العالم البصري في إنتاج المعاني وفي تأسيس القيم الجمالية والإبقاء عليها ومعرفة علاقات القوة داخل الثقافة أيّا كانت، وكشف الديناميات النفسية الخاصة بعمليات المشاهدة والتلقي التي تلقي برواسيها بقوة في هذا المجال. هكذا يؤسس هذا الحقل المعرفي الجديد، الخاص بالثقافة البصرية، عالما خاصّا فيه، برأي إيريت روغوف ، تناص Intertextualité يمكن من خلاله قراءة الصور والأصوات والتخطيطات والتوصيفات المكانية عبر الوسائط المتنوعة الأخرى ومن خلالها، وكل ما يعكس اللحظة الراهنة في ميدان الدراسات الثقافية بتعقيداتها المختلفة[2].

إن الصورة تصحب الخطاب، لأنها من المفروض أن تُفهم بسرعة، أن يفهمها أكبر قدر من المتلقين، فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، لأنها تتميز بنسق إيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، فتقدم للمتلقي خدمة مهمّة جدّا، لأنها تكثف من فعل التبليغ، وبذلك تتسلط على الحساسية المتأثرة لديه وتخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللغة، فتعمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقه.

وإذا كانت اللغة تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النسق اللغوي، فإن الصورة تسرد بفضائها البصري وما يؤثثه من مكوّنات، وبذلك تكون لها دلالات متجذرة في المجتمع والثقافة التي تنتمي إليهما أو تتحدث عنهما.

لن نطيل الحديث كثيرا، لأن الموضوع إشكالي متعدد المشارب والرؤى ونكتفي بالإشارة إلى الصورة الإعلامية؛ أي الصورة في ميدان الإعلام وهي تتنوع بين كونها صورة ثابتة أو خطابا بصريا مثل الصورة الفوتوغرافية، والصورة الكاريكاتورية، والصورة الحية النابضة بالحياة المرتبطة بحدث من الأحداث المحلية والعالمية باعتبارها

---

[1]) – انظر حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، عدد 62، سنة 2003، ص 27/26.

[2]) – انظر إيريت روغوف، دراسة الثقافة البصرية، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، عدد62، 2003، ص164 وما بعدها.

خطابا بصريا متحركا وتتجسد أكثر في الصورة السمعية البصرية التلفزية.

4 – السيميائيات معرفة ثرية خصبة مناسبة لتحليل الصورة في الخطاب الإعلامي:

نقوم في البداية باختيار مدونة من الصور المتنوعة وتتمثل هذه الصور في :

- الصورة الأولى فوتوغرافية وردت على الصفحة الأولى من جريدة الشروق الجزائرية، تتعلق بتحقيق إخباري أجرته الجريدة عن المجانين والمرضى عقليا(1).



- والصور الأخرى كاريكاتورية منها صورتان أعطينا للأولى رقم 01 وللثانية رقم 02 وقد جاءتا في جريدة الشروق أيضا وتتعلقان بموضوع واحد(1).

---

(1) – جريدة الشروق، العدد 2369، الأحد 2008/08/03، الصفحة الأولى، الواجهة.

الصورة رقم : 01

Erreur !



---

[1]) – جريدة الشروق ، العدد نفسه بالنسبة للصورة الكاريكاتورية رقم 01، والعدد رقم 2374 يوم الأحد 10 أوت 2008 بالنسبة للصورة رقم 02.

الصورة رقم : 02



- وتوجد صورتان أخريان لناجي العلي إحداهما وضعنا لها الرقم 03 والأخرى الرقم 04[1].

[1] – ناجي العلي، www.nadjialai.net

الصورة رقم : 03



الصورة رقم : 04



وسنقوم بتحليل الصورة الأولى على حدة، ثم نحلل كل الصور الكاريكاتورية وحدها.

إن الصورة كما سبقت الإشارة نسق سيميائي دال يتضافر أو يتفاعل فيه ما هو لغوي بما هو غير لغوي، والناظر لمدونة الصور التي تم اختيارها يجد كلا منها علامة كبرى تتألف من علامات جزئية أخرى تتفاعل داخل نظامها بحيث تشكل نسقا منسجما من العلامات مما يجعل هذا النسق موضوعا صالحا للسيميائيات.

ولكن ينبغي أن يتوفر في إنتاج دلالة نسق أو في إقامة تواصل، قدر من المواضعات الثقافية بين المبدع والمؤول وقارئيهما الضمنيين أو الفعليين، وكلما تكاملت المثاقفة، على مستوى الإنتاج وإعادة الإنتاج، مع الممارسة الإبداعية كنا فعلا أمام ملكات نموذجية في القراءة والتأويل، ومن أجل امتلاك دعامة أساسية في التأويل، برأي العياشي السنوني، لابد من النظر إلى النسق مستقلا بذاته مالكا لسياقاته الخاصة قادرا على إنتاج معانيه ويحتاج في ذلك إلى وجود وضع أو سنن خاص به[(1)].

يسوغ لنا هذا أن ندرس هذه المدونة دراسة سيميائية باعتبار السيميائيات معرفة ثرية خصبة مناسبة لدراسة هذا النوع من الخطابات البصرية، « إن السيميائيات هي أساسا، في مستواها الأعلى، متعددة الاختصاصات، على اعتبار أن حقلها يُعنى بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى في أبعاده الإدراكية والاجتماعية والتواصلية. إنها مجال بحث أكثر منها اختصاصا في حدّ ذاته له منهجيته الموحدة وموضوعه المحدد»[(2)].

يمكن لمختلف المداخل السيميائية أن تلتقي عند منظورين أساسيين يحيلان على تاريخها :

[1]) – انظر العياشي السنوني، مبادئ النقد السيميائي للنص الشعري المادح، المؤتمر الثاني عشر، تداخل الأنواع، قسم اللغة العربية، إربد، الأردن، 2008، ج1، ص1061.

[2]) – جان كلود دومينجوز، المقاربة السيميائية، ترجمة جمال بالعربي، مجلة بحوث سيميائية، العدد 3و4 جوان–ديسمبر 2007، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر.

- المنظور المرتبط بالإدراك وتعد السيميائيات فيه دراسة لسيرورات الدلالة وتتعلق بالفلسفة وعلوم الإدراك وعلوم اللغة وتهدف إلى بناء موضوعها النظري وتطوير نماذج شكلية خالصة ذات قيمة عامة. ويمكن أن نذكر هنا الأبحاث التي نهدف إلى اقتراح نظرية عامة للتفكير الرمزي وإلى تحديد بنية العلامة وعلاقاتها وتأثيرها وكل ما يتعلق بنظرية المعرفة. ويتعلق هذا بالسيميائيات العامة.
- وأمّا الثاني فهو المنظور الاجتماعي الثقافي وفيه نعد السيميائيات دراسة لسيرورات التواصل فيدرس الثقافة من حيث كونها تواصلا وتعنى بصورة خاصة بالأبحاث المتعلقة بعلوم الإعلام والاتصال والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والدراسات الأدبية، وكل هذا يندرج ضمن السيميائيات المتخصصة والسيميائيات التطبيقية التي تقوم على دراسة الأنظمة الرمزية الخاصة بالتعبير والتواصل، وينظر في هذا المستوى إلى الأنظمة اللغوية من وجهات نظر:

علم التراكيب؛ أي العلاقات الشكلية للعلامات فيما بينها.

وعلم الدلالة؛ أي علاقة العلامات بالمرجع.

والصياغة التداولية؛ أي علاقة العلامات بالمستعملين والمؤولين لها[1].

توصف السيميائيات بأنها العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية، فهي بهذا نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية، له علاقة بمجموعة من الحقول المعرفية مثل: اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، وإنما السيميائيات أداة لقراءة السلوك الإنساني في مظاهره المختلفة بدءا بالإنفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى[2].

يتناسب هذا كثيرا بل يتطابق مع منظور شارل سندرس بيرس C.S.Peirce

[1]) – انظر المرجع نفسه، ص46.

[2]) – انظر سعيد بن كراد، السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية عدد 3و4 جوان- ديسمبر 2007، ص179.

السيميائي، الذي وسّع كثيرا من نطاق العلامة فبالنسبة إليه كل ما هو في الوجود علامة، وإذا كان دوسوسير قد انطلق من ثنائية الدال والمدلول التي تجمع بين الشيء ومسماه أو بين المفهوم الذهني والصورة السمعية، واقتصر على العلاقة الاعتباطية بينهما دون التأكيد على علاقة العلامة بالواقع، وذلك لأنه درس اللسان كنظام مستقل بنفسه معتبرا إياه أرقى الأنساق وأهمها في الدراسة السيميائية، فإن شارلساندرس بيرس قد وسع الاهتمام إلى كل الأنساق التواصلية التي يستعملها الإنسان ويستعين بها في محاورة الآخر.

إن السيميائية بالنسبة لبيرس هي "النظرية الصورية للعلامات". ويمكن القول بصورة تبسيطية مع جون كلود دومينجوز بأن مشروع بيرس قد تمثل في الوصف الصوري لآليات إنتاج الدلالة وإقامة تصنيف للعلامات، وقد ربط بيرس العلامة بالمنطق بحيث يمكن تعريف السيميائيات من هذا المنظور بأنها النظرية العامة للعلامات وتمفصلها في الذهن. ولقد كان يقصد بالعلامة كل ما يقوم بتبليغ مفهوم محدد عن موضوع بأي شكل كان(1).

يُعد بيرس، كما أورد محمد الماكري، أول من حدد بدقة من خلال المرتبة الإيقونية للعلامة، مجال الصورة تحت اسم المجال الإيقوني Domaine Iconique، فجاء تحديده أول تعريف نظري صارم ومضبوط لعالم تواصلي غير لغوي سيكتسب أهميته عبر الدراسات اللاحقة التي انصبت على دراسة المجالات التعبيرية المختلفة(2).

من هنا تعد سيميائيات بيرس نموذجا مناسبا جدا لتحليل الخطابات البصرية ودراسة معطياتها الثابتة وبخاصة ذات السمة الإيقونية الخالصة، ودراسة المعطيات المتحركة (صور السينما والتلفزيون والصور المتحركة) ودراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة) وكذا أنظمة التعبير الاتفاقية الأخرى

---

[1]) – انظر جان كلود دومينجوز، المقاربة السيميائية، ترجمة جمال بالعربي، مجلة بحوث سيميائية، العدد 3-4، ص41.

[2]) – انظر محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص39.

(نظام المرور، التمثيل البياني للمعطيات)[1].

يقول بيرس : «...إن الطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار هي عبر الإيقون، وكل الطرق مباشرة لتبليغ فكرة ما يجب أن ترتبط من أجل تأسيسها باستعمال الإيقون، وتبعا لهذا فكل إثبات Assertion يجب أن يتضمن إيقونا أو مجموعة إيقونات أو عليه أيضا أن يتضمن علامات لا يمكن تفسير دلالاتها إلا عبر إيقون»[2].

لن نطيل الحديث عن نظرية بيرس لأنها متشعبة وتحتاج موضوعات وحدها، ونكتفي بالإشارة إلى ما نرى أن له علاقة بالموضوع ولعل ذلك يتضح من خلال التحليل:

أولا – تحليل الصورة الأولى :

نُشرت بجريدة الشروق الجزائرية بالعدد 2369 يوم الأحد 2008/08/03، وهي صورة مصاحبة لتحقيق إخباري أجرته الجريدة عن المجانين والمرضى عقليا. وقد احتلت حيّزا مهما في الصفحة الأولى من الجريدة، فهي الصورة الرئيسية لأنها تعبر عن موضوعها الرئيسي في الجريدة.

وإلى جانب الصورة باعتبارها نسقا إيقونيا يوجد النسق اللساني وهو الآتي: «300 ألف مجنون يحتلون الشوارع» مكتوبة هذه الصيغة باللون الأحمر وبخط سميك في أعلى الصورة وكأنه عنوان للتحقيق الإخباري، فهو من هذه الناحية يمثل العلامة الأولى في الموضوع تتركب من الرقم 300 ألف وهو رقم معتبر ويمثل علامة دالة تزداد أهميتها لما يتم تمييزها فتصبح 300 ألف مجنون، ثم تتكثف الدلالة أكثر لما نعرف نشاطهم وهو أنهم: يحتلون الشوارع.

يتضافر هذا مع الصورة التي تظهر مكتظة بعدد من المجانين يشغلون كل مجال الصورة بما يتناسب مع العدد 300 ألف، ومع الفعل "يحتلون الشوارع" فالمصور قد التقط صورا منفردة من شوارع مختلفة ثم ركبها في صورة واحدة بها عشرة مجانين دفعة واحدة.

ثم نقرأ عنوانين أوتعليقين فرعيين أسفل العنوان الرئيسي وهما:

- قصص مثيرة عن أساتذة، أطباء، علماء... دخلوا عالم الجنون.

[1] – انظر المرجع نفسه، ص48 وما بعدها.
[2] – المرجع نفسه، ص49.

- أزمة دواء حادة للمرضى عقليا بسبب استيلاء مرضى المخدرات عليها.

هذان العنوانان الفرعيان هما بمثابة تفسيرات للموضوع يقدمان أخبارا إضافية في حاجة إلى تفاصيل، فمن المجانين أساتذة وأطباء وعلماء... والقائمة مفتوحة، كما تدل على ذلك النقاط المتتالية (...)، وهو أمر يسترعي الانتباه لأن الأساتذة والأطباء والعلماء هم في حقيقة الأمر إطارات أساسية في البلاد صار مصيرهم الجنون وصارت قصصهم مثيرة يتشوق المتلقي أو قارئ التحقيق الإخباري إلى معرفتها، ومع كل هذا فإن هناك أزمة دواء حادّة كما جاء في العنوان الفرعي الثاني سببها استيلاء مدمني المخدرات وهي مشكلة أخرى. وهذا أيضا يتناسب مع الصورة التي بها تفاصيل دالة على من هو أستاذ أو مثقف بصفة عامة أو طبيب أو عالم...

فهناك إذا تفاعل بين الشكل (الصورة) والخطاب (اللغة) المكتوبة في الجريدة باعتبارها وسيطا تواصليا، أو بين النسق اللساني والنسق الإيقوني في هذا التحقيق الإخباري الذي يتعدى كونه خطابا واصفا لوضع ما باللغة وبالصورة لينفتح على القراءة والتأويل؛ قراءة الأدلة والعلامات السيميائية وتكوينها ومعرفة أبعادها التواصلية والدلالية الكامنة فيها. وذلك لأن السيميائيات في بعدها التأويلي، كما أورد أحمد العاقد – تصف النصوص الدليلية في تلقيها وتقاربها في انعكاساتها الذهنية وتحللها في مساراتها الدلالية التأويلية، إنها تقصد إلى تحصيل معاني الأدلة اللغوية، لفظية وغير لفظية، في بعدها التداولي.

وأما في بعدها التواصلي فتعتني بطرائق التواصل ووسائل التأثير الاصطلاحية ووصف العلامات، وتدخل في الاعتبار مفهومي التخاطب والقصد من التواصل في تقويم الأدلة اللغوية[1].

فإذا اعتبرنا أن القصد من وراء التحقيق الإخباري هو أن يقدم أفكارا أو صورا من الحياة للأفراد تفسر وتحلل حقيقة ما، فإن مضمونه، كما يتجلى من شكله صورة ولغة، يعكس عموميات وحالات مماثلة في دول أخرى، إذ كل الدول بها مجانين قلّوا أم كثروا، وبذلك يعد الأمر عاديا. فإذا أردنا الإشارة إلى حالة فكرية بعينها لجذب

[1]) – انظر أحمد العاقد، تحليل الخطاب الصحافي من اللغة إلى السلطة، ص 134 وما بعدها.

انتباه الرأي العام، يجب في تلك الحالة توظيف التعليق على الصورة أو اللقطة أو المشهد[1] كما هو الحال للصيغة :«300 ألف مجنون يحتلون الشوارع» المصاحبة للصورة في هذا التحقيق، فتوجد فيها إثارة للرأي العام.

إن تعليقا كهذا من شأنه أن يعطي للقارئ أبعادا ورؤى ومتسعا لخياله لكي يكوّن صورا متنوعة في عملية إدراكه للمعنى، ويترك أثرا عميقا فيه بما يزيد من تأجيج الأحداث «ونحريك المعرفة المختزنة في الذاكرة وضبط تماسكها»[2] من ناحية، ومن ناحية أخرى محاولة امتلاك الشكل العام للصورة ككل وعلاقة ذلك ببقية الأجزاء المكوّنة لها والتي تضمنها التحقيق الإخباري.

ويمكن أن نشير هنا إلى أهمية المدخل التواصلي التفاعلي في دراسة هذا النوع من الخطابات. فتتأسس عملية التواصل، كما هو معروف، على جملة من العناصر تتولد عنها جملة من الوظائف كما بين ذلك جاكبسون Jakobson ويمكن أن نفصل ذلك كما يلي:

- **على مستوى المرسل:**

يتمثل المرسل في هذا التحقيق الإخباري في الصحفي الذي أجرى التحقيق والمصور الذي شاركه وكذا المؤسسة الإعلامية التي ينتميان إليها. فالمرسل هنا، هو الذي أنتج الرسالة وعبّر عنها بما اقتضاه النسق اللغوي والنسق الإيقوني المتمثل في الصورة وتتولد عن المرسل الوظيفة التعبيرية F. Expressive التي نقرأها في العبارات الآتية:

- «الشروق تقتحم عالمهم وتستطلع أخبارهم».
- «300 ألف مجنون يحتلون الشوارع».
- «قصص مثيرة عن أساتذة، أطباء ، علماء...» .

إن في هذا التعبير ما يشوق المتلقي أو القارئ للجريدة للإقبال أولا على شرائها وهذه غاية أولى بالنسبة للمؤسسة الإعلامية، ثم قراءة ما فيها بعد ذلك وبخاصة التحقيق الذي

[1] – انظر نسيمة البطريق، الدلالة والسينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2004، ص232.

[2] – أحمد العاقد، تحليل الخطاب الصحافي من اللغة إلى السلطة، ص152.

يعد موضوعا رئيسيا كما سبقت الإشارة.

فكأن الاستعمال اللغوي: "الشروق تقتحم عالمهم وتستطلع أخبارهم" يمثل لافتة إشهارية للموضوع وللجريدة التي لها القدرة على اقتحام العوالم واستطلاع الأخبار، ويبرز ذلك في الاستعمال اللغوي الموالي : "300 ألف مجنون يحتلون الشوارع" وكذلك "قصص مثيرة عن أساتذة، أطباء، علماء...".

ثم إن هذه الوظيفة قد تحققت بواسطة الصورة أيضا التي تضمنت أشياء واماكن وشخصيات وحركات... وهي بذلك عبارة عن تشكيلات دالة.

- على مستوى الرسالة أو الخطاب :

ويتمثل في محتويات الموضوع وما به من معلومات و أخبار يودّ المرسل تبليغها للمتلقي، وإفادته بها وبخاصة المعلومات الجديدة التي لا يعرفها من خلال القصص المثيرة والأخبار التي توصلت إليها الجريدة.

وإذا كان الخطاب الخبري مجموعة من المعلومات المتجددة التي تضمن فاعلية التواصل فإنه يمكن أن نميز في هذا الخطاب بين مقولتين أساسيتين: المعلومات الجديدة التي يعتقدها الصحافي ولا يعرفها المتلقي، والمعلومات القديمة التي يهتقدها الصحافي ويعرفها المتلقي، إما لأنها محققة فيزيائيا في السياق المشترك أو أنها مشار إليها ضمن نص خبري محدد. وتتحدد المقولتان بالطبائع اللغوية[1].

ونشير هنا إلى أن العلماء العرب القدامى قد فرقوا بين الإفادة والمعنى، فالإفادة تتعلق بأن يفيد المرسل المتلقي ما لا يعرفه من المعلومات والمعنى إفادته بمعلومات يعرفها.

وقد انطلقت الجريدة هنا، من رهان وهو أن تفيد القارئ المتلقي بما لا يعرفه فتقدم له معلومات جديدة عن عالم يعرف عنه معلومات قديمة لا تكفيه لمعرفة الأسباب التي دفعت المجانين للجنون، والأسرار التي يتحدثون عنها وتدل عليهم بأنهم أساتذة أو أطباء أو علماء... إن قيمة الخبر تزداد أهمية كلما كانت المعلومات التي يحملها جديدة، ولذلك تدفع أموال ضخمة لمعرفة الخبر فورا وهو جديد قبل أن يصبح متداولا بين الجمهور.

وتتولد عن الرسالة أو الخطاب الوظيفة الشعرية F. Poétique برأي جاكبسون، ولكن في هذا الخطاب يمكن أن أسميها الوظيفة التفاعلية F. Interactive الكامنة في

[1] - انظر المرجع السابق، ص 150.

الخطاب التي أدركها المرسل وأنتج التعبير المناسب لها لغة وصورة من أجل معالجة الأحداث في الواقع ثم أرسلها إلى المتلقي بغية إدراكها هو الآخر وتحليلها وفهم أبعادها ومحتوياتها.

«يذهب جرنبر Gerbner إلى أن التواصل ناتج عن التفاعل بين الإدراك والإنتاج في معالجة الأحداث، ويتصور العملية التفاعلية في سيرورة تشكلها سلسلة الإدراك فالإنتاج فالإدراك»[1].

- **على مستوى المتلقي أو المرسل إليه:**

يعتبر المتلقي عنصرا أساسيا في العملية التواصلية فلا تتم إلا به، ويتمثل في جمهور القراء الذين سيقرأون الجريدة ويطلعون على الموضوع، وإذا كان المرسل هو الذي يسن الخطاب ويضع شفراته وينتجه ويرسله، فإن المتلقي يفك سنن الخطاب وشفراته ومواضعاته بغية إدراكه وفهمه.

وتتولد عن المتلقي الوظيفة الإفهامية F. Conative، إذ يبذل المرسل قصارى جهده في إفهام المتلقي فحوى الخطاب، ونلاحظ في هذا الموضوع كيف عمل المرسل على التفعيل بين الخطاب وبين الصورة المصاحبة له ليقنع المتلقي ويستدرجه شيئا فشيئا فيدخله إلى عالم الموضوع ليستطلع أحوال المجانين وأخبارهم ويعرف قصصهم المثيرة.

والمسألة لا تتوقف عند هذا الحد، وإنما ما يبتغيه المرسل من المتلقي هو أن يفهمه عن وضعية اجتماعية تستدعي اهتمام الرأي العام في مختلف مستوياته السياسية والاجتماعية والثقافية.

- **على مستوى قناة التبليغ والتواصل:**

وتعد الوسيط المستخدم في الربط بين المرسل والمرسل إليه لضمان التواصل، وتتمثل – هنا – في جريدة الشروق؛ فهي الوسيط الأساسي في التحقيق الإخباري موضوع الدراسة، ونشير أيضا إلى أن الكتابة من حيث نوعية الخط ولونه تعد هي أيضا وسيطا، بالإضافة إلى الصورة.

وهنا يمكن أن نتحدث عن التواصل الوسائطي بين النماذج التقنية والنماذج المعرفية «فقد نتج عن الثورة المعرفية الحديثة توجه التصورات الإعلامية إلى الاهتمام

[1]) – المرجع السابق، ص65.

بتمثلات العقل بهدف التحكم في تكوينها وبناء دلالاتها، فما أجهزة الوسائط غير محاكاة تقنية لبنية الذهن الإنساني في استلام المعطيات الإعلامية ومعالجتها قصد إعادة تأليفها وبثها بالكيفية المنسجمة مع مقاصد المضمون» [1]. فهنالك إذا تفاعل بين ما هو تقني وما هو معرفي بما يجعل الوسيط التواصلي جهازا لتفاعل الأجهزة المعرفية للمتواصلين[2].

وتتولد عن هذا العنصر الوظيفة الانتباهية F. Phatique سواء أتعلق الأمر بالجانب المعرفي أم بالجانب التقني، وتعد من أهم الوظائف في الخطاب الإعلامي بصفة عامة وفي هذا التحقيق بصفة خاصة. فيوجد هدف من وراء هذا التحقيق وهو لفت انتباه الرأي العام الوطني لهذه الظاهرة الاجتماعية التي أصبحت تشكل، إن جاز القول، مجتمعا موازيا له تأثيراته على الأفراد والجماعات، ولفت انتباه المؤسسات والوزارات المعنية لهذا الموضوع الهام فيتحمل كل مسؤوليته مثل: وزارة الحماية الاجتماعية والصحّة والداخلية والسياحة والمالية والمصالح الأمنية...

فإظهار بعض الحقائق المتعلقة بالموضوع من شأنه أن يخرجه من مستوى التلميح إلى مستوى التصريح، يخرجه من مستوى التعتيم الإعلامي والمسكوت عنه إلى الموجود المعلوم. ويتضافر هذا مع عبارة وردت في زاوية من زوايا الصورة بالصيغة اللغوية الآتية : «أولياء يصرّحون بجنون ذويهم لتقاضي منحة المرض» وهذه تعد حقيقة أخرى من الحقائق التي كشفها هذا التحقيق وأخرجها من مستوى الكمون إلى مستوى التحقق ليعرفها الرأي العام.

- **على مستوى المواضعة بين المرسل والمرسل إليه:**

وتعني أن ينطلق المتواصلان من وضع مشترك واحد بينهما فيما يخص النظام اللغوي وفيما يخص النظام الثقافي، فيوجد قدر من المعلومات كاف بأن يجعل حبل التواصل مستمرا بينهما على مستوى:

- وحدة اللغة؛ فالمحقق الصحفي قد استعمل الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.
- وحدة الثقافة؛ بمعنى أنّ هناك تراثا ثقافيا وعقيدة فكرية عامة تجمعهما.

[1] – نفسه، ص72/71.
[2] – نفسه، ص 75.

– وحدة البداهة؛ أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط ويعرفها كل من المرسل والمرسل إليه عن الموضوع.

وتتولد عن هذا المستوى وظيفة **اللغة الواصفة F. Métalinguistique** وهي التي تكون خطابا على خطاب أو لغة تصف لغة أو حالة ما، كما هو الشأن في اللغة المستعملة في التحقيق التي قدمت أوصافا منها مثلا: الإحصاء 300 ألف مجنون، ومنها الوظيفة التي يؤديها المجانين وهي أنهم يحتلون الشوارع، ومنهم الأطباء والأساتذة والعلماء... وكذلك مدمنو المخدرات يستولون على الأدوية... وكما الشأن بالنسبة للصورة؛ إذ بها الرجال والنساء والشيوخ والشباب والجالسون والواقفون والنائمون... كل يحتل الشارع بطريقته.

- **على مستوى المقام:**

وهو جملة الظروف والأحوال والسياقات الاجتماعية والسياسية المحيطة بإنتاج هذا التحقيق، ويظهر ذلك من خلال الملفوظات اللغوية وتفاصيل الصورة وكل ما يتعلق «بالعوامل التواصلية التي توسع دائرة الإحالة لتشمل أوضاع التخاطب ضمن محيط مجتمعي تتفاعل فيه المميزات النفسية للمتخاطبين ومواقفهم وسلوكاتهم»[1]، وتتولد عن هذا العنصر الوظيفة المرجعية F. Référentielle وتذهب إلى أنها أهم وظيفة في الخطابات الإعلامية، وبالرغم من كون الصورة لها جانب فني ولها غاية إعلامية وإخبارية، فإنها في الخطاب الإعلامي العربي تتقيد برؤى حكوماتها إذ تكشف القراءة الوصفية –برأي محمد شكري سلام– لتشكيلات الإعلام العربي بكل نزعاته الإيديولوجية واختلافاته التعبيرية إذاعة وصورة، عن عدم قدرته على تجسيد حقيقة "السلطة الرابعة"؛ إذ لم يبلغ بعد مستوى ممارسة الرقابة الفكرية الموضوعية على السلطات الأخرى السياسية والاقتصادية والقضائية[2].

إن الوظيفة المرجعية في هذا التحقيق الإخباري تتمثل في كونها خطابا نقديا

---

[1]) – المرجع السابق، ص 137.

[2]) – انظر محمد شكري سلام، ثورة الإعلام والاتصال من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا (نحو رؤية نقدية)، مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد1، يوليو–سبتمبر 2003، ص115.

للوضع السياسي في البلاد، وتعري كثيرا من الحقائق المسكوت عنها في المجتمع سياسيا ونفسيا وأخلاقيا. ونشير إلى أن هذه العناصر والوظائف تتفاعل فيما بينها في إنجاز خطاباتها ونصوصها وتفصيلنا لها بهذه الطريقة غرضه التوضيح فقط.

2 – تحليل الصور الكاريكاتورية :

احتجز الكاريكاتير مكانة له متميزة في الساحة الإعلامية، وصار توظيفه من التقاليد والأعراف في عالم الصحافة، إلى الدرجة التي أصبح يمثل فيها خطابا مستقلا بنفسه له خصوصياته وأصالته وتفرده وهويته، إنه ثابت يكاد يتحرك وصامت يكاد ينطق.. وهناك صور كاريكاتورية كثيرة تستحق حقا اهتمامات السياسي والمؤرخ وعالم الآثار والمعلم ودارس الأدب.

تمثل الصورة الكاريكاتورية مشهدا مصغرا يجمع بين الصورة والنص والتعليق، ينقض على اللحظة المفتاح ليتسلل الكاريكاتوري بفضلها إلى أعماق المتلقي قصد الفضح والبوح الجريء[1]. وهي إبداع بالأبيض والأسود تتناول تفاصيل الحياة اليومية، بل هموم الإنسان في حياته اليومية بطريقة هزلية ساخرة، وذلك بتشويه لشخصية ما بشكل مبالغ فيه مقصود وبطريقة تثير الضحك أو على الأقل الابتسامة تعبيرا عن الرضا الذاتي بعد تفكيك محتوى الرسالة الذي تودّ الصورة تبليغه[2].

ومن الناحية التواصلية تعد الصورة الكاريكاتورية رسالة بصرية إيقونية هزلية تعتمد على الفعل والحدث والشخصية والفكرة والمعنى، فهي وسيلة للاتصال الجماهيري تتضمنها الجرائد والمجلات تحقق تفاعلا واضحا مع الجمهور، فهنالك من يشتري الجريدة أحيانا من أجل الصورة الكاريكاتورية لأنه يجد فيها نفسه.

ومن الناحية السيميائية تعتبر الصورة الكاريكاتورية نظاما سيميائيا منسجما دالا يجمع بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي للتعبير عن هموم الحياة العامّة.

والناظر في هذه الصور الكاريكاتورية يجد:

---

[1]) – انظر، جريدة الخبر يوم الأربعاء 1999/03/17، العدد 2507، الصفحة 19.

[2]) – المرجع السابق.

- **الصورة الأولى**:

تتحدث عن الضريبة التي فرضتها الحكومة على السيارات الجديدة، فكل من يشتري سيارة جديدة عليه أن يدفع ضريبة حسب نوع السيارة التي يشتريها، بحيث تتجاوز 10% أحيانا من المبلغ الإجمالي. كما نلاحظ في الصورة الكاريكاتورية أن الحكومة قد تم تحويل وظيفتها إلى ما يقوم به السارق للسيارات؛ فقد تم خلع باب السيارة بالقوّة وأخذ المذياع والفرار، بينما صاحب السيارة كما يبدو في الصورة مثل الشعب وهو يصرخ ويجري على بعد قائلا للحكومة بصيغة من يخاطب سارقا "رجّعْ لي البوسط".

نلاحظ أيضا أن اسم الحكومة قد كتب بشكل واضح على ظهر الصورة الجزئية التي تُظهر سارقا قام بأخذ المذياع من السيارة، بينما في التعليق المصاحب للصورة ككل لم يكتب اسم الحكومة كاملا وإنما ورد التعليق بالصيغة الآتية:

«الحلومة تفرض ضريبة على السيارات الجديدة» .

وترتبط هذه الصورة **بالصورة الثانية** في كونهما تعالجان موضوعا واحدا، فالصورة الأولى تتحدث عن فرض الضريبة والثانية تتحدث عن إسقاطها ولكن بطريقة ساخرة، فكما نلاحظ أنّ هنالك صخرة كبيرة هي الضريبة على شفا جدار عال يدفع هذه الصخرة شخص يرتدي بذلة سوداء وربطة عنق ويكاد لا يظهر خلف الصخرة ومع ذلك فهو يريد إسقاطها على السيارات الرابضة أسفل الجدار، ومع هذه الصورة التعليق الآتي:

«النواب يريدون إسقاط الضريبة على السيارات ! ».

وهكذا توجد علاقات حميمة بين الكلمة والصورة. لقد استطاع الكاريكاتوري في الصورتين أن يعبر بأسلوب جريء عمّا يشغل الإنسان/الشعب المتضرر من الضريبة، من الداخل ويضع يده على الجرح ويعبّر مكانه عمّا يحس ويشعر به ولكن لم يستطع صياغته والتعبير عنه وهنا يكمن الإبداع، إذ الفنان هو من يستطيع التعبير عن التجربة الفردية أو الجماعية في قالب فني أيًّا كان، المهم هو أن يتسلل بذلك إلى دواخل المتلقي وشواغله ويقبض على اللحظة الحاسمة فيها.

فنواب الأمة في الصورة الثانية كأنهم يعدون الفئة الاجتماعية من الشعب المعنية بدفع الضريبة بأن يسقطوها عنها، ولكنّ هذه الفئة لا تثق بهم، لأن خطابهم مزدوج وغير واضح ويريد كما نقول في المثل الشعبي الجزائري: "أن يحكم العصا من الوسط"، بل وأكثر من ذلك فهو خطاب تضليلي يحتمل وجهين، وجه للشعب ووجه للحكومة وذلك ما

يدل عليه الملفوظ:"إسقاط الضريبة على السيارات"، إنها "على" وليس"عن"، مما يعني أن إسقاط الضريبة قد يعني إثباتها أيضا. إن "على" في هذه الصورة الكاريكاتورية وفي هذه الصياغة اللغوية من التعابير المحيلة على الأمكنة والمسارات في اللغة العربية، في«إطار قالب المعرفة اللغوية بتركيبه وصواتته وبنيته الدلالية التصورية، على الخصوص، التي تُعنى، من بين ما تعنى به، بنية الأوضاع(Situation) (أحداثا وأعمالا وحالات)، وبالوظائف الدلالية أو الأدوار التي تقوم بها مكوناتها»[1].

إن اختيار الكلمات في الصورتين يعني اختيار موقف الكاريكاتوري ومتلقي الكاريكاتير وبخاصة الطبقة المعنية بالموضوع، مما يدل أن الصورة هي أيضا موقف.

لقد أتقن الكاريكاتوري تشريح الواقع بطريقة عبثية، استطاع من خلالها إنطاق الرغبة وتفجير المكبوت وتلبية رغبة المواطن في النقد والانتقاد ومخاطبة ما في مخياله. وبهذا يمكن أن نقول إن الصورة الكاريكاتورية من الناحية النفسية تمثل عملية للتطهير.

لا تكفي الأوصاف اللغوية وحدها لإدراك ما في الكاريكاتير من أسرار وخفايا، لأن الصورة الكاريكاتورية معطى بصري بالدرجة الأولى تدرك بالرؤية وبالرؤيا معا، بالعين وبالذهن في آن واحد. فالعين ترى شكلا منسجما والذهن يدرك هذا الشكل بتفعيل وظائفه العليا من ذكاء وذاكرة وانتباه وتخيل..

ومن بين الفوائد العلمية جليلة القدر التي قدمتها العلوم المعرفية في ما يتعلق ببنية الذهن/الدماغ المعرفية -كما جاء عند محمد غاليم- أن الذهن/الدماغ البشري يتأسس على مجموعة من الأنساق أو القوالب أو الملكات المعرفية يتم من خلالها تحليل أنماط المعلومات المختلفة وترميزها، تشكل في مجموعها العدّة الإحصائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الملكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئها النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعلم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المختلفة، تنطبق على منبهات

---

[1]) – محمد غاليم، اللغة والأجناس الأدبية في السياق المعرفي، ضمن أعمال المؤتمر الثاني عشر في النقد، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية اليرموك، إربد، الأردن، 2008، المجلد الثاني، ص514.

مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم[1].

بناء على هذا فإن إدراك ما في الصورة الكاريكاتورية بصفة عامة وفي هاتين الصورتين موضوع الدراسة بصفة خاصة، يكون بالنظر إلى تفاعل هذه الأنساق المعرفية على مستوى الذهن بما في ذلك النسق اللغوي مع ما توفره المعطيات البصرية الكامنة في الصورة ككل.

«إن كل إدراك هو كل شامل، فالذات تدرك الشكل Gestalt كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، الأمر الذي يظهر بوضوح في ألعاب الخدع Les jeux d'erreurs حيث يتم عرض شكلين أو صورتين تدركان في تماسكهما ولكن بعض عناصرهما المكوّنة تبرز اختلافا ما، هذه الاختلافات لا يمكن أن تدرك وترصد إلا عبر مجهود انتباهي ومسح بصري منظم... »[2].

هكذا تبدأ عملية الإدراك من خلال الحواس وتحويل عالم الأشياء إلى عالم الإحساسات ثم تتحول الأشياء إلى مدركات Perceptions فيتحول الحس إلى إدراك نتيجة الوعي بالذات الذي هو أيضا وعي بالحياة، ولما كان ذلك كذلك فإن الإدراك الحسي ينتقل من مستوى الصورة الحسية إلى الانفعالات والمشاعر والأحاسيس، وتتحول إلى دوافع وبواعث شعورية، مما يعني أن الصورة الحسية ليسا معرفية فحسب ، بل هي أيضا عملية لارتباطها بعالم الإرادة[3].

ربما لهذا كله؛ للطاقة الإبداعية الخلاقة الكامنة في الكاريكاتير قيل: الصورة الساخرة تُغني عن المقال المكتوب.

– **أما الصورة الكاريكاتورية الثالثة** فهي لناجي العلي وهي تعالج موضوعا معروفا في الخطاب العربي يتمثل في الخلافات العربية، فكما يبدو من الصورة هناك عربيان يتجادلان بشأن معادلة حسابية بسيطة، فأحدهما يعد 2+2=5 ، والثاني يعد 2+2=3 فكلاهما على خطأ أمام أنظار ما يمكن أن أسميه شاهد الحال الذي يحضر دائما في رسومات ناجي العلي الكاريكاتورية، فهو شاهد على حال كل شيء، وهنا شاهد على

---

[1]) – انظر المرجع نفسه، ص510/509.

[2]) – انظر محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص19.

[3]) – انظر حسن حنفي،عالم الأشياء أم عالم الصور، فصول، عدد 62، سنة 2003، ص23.

الخلافات العربية.

تظهر لنا الصورة الرجلين العربيين برأسين حليقين كبيرين يدلان على ضخامتهما الجسمية وعلى ما يتمتعان به من راحة ورفاهية ومكانة، غير أنهما بالرغم من هذا يختلفان في معادلة بسيطة يعرفها كل الناس وما بالنا بالذين يختلفون في المسائل البسيطة هل يستطيعون حل المسائل الكبيرة؟!.

لقد استطاع ناجي العلي في هذه الصورة وفي كل صوره وكما جاء على لسانه هو نفسه، أن ينشر الحياة دائما على الحبال وفي الهواء، وفي الشوارع العامة، وأن يقبض على الحياة أينما وجدها لينقلها إلى أسطح الدنيا حيث لا مجال لترميم فجواتها وتستير عوراتها[1].

ويغلب على فضاء الصورة اللون الأسود يبدو من خلاله الرجلان كأنهما معلمان كل واحد منهما يكتب على السبورة معادلته الخاطئة وينتصر لها، وبذلك فهما خاطئان يعلمان الخطأ.

إن السواد الغالب على فضاء الصورة في مقابل البياض يمثل –برأيي– الرؤيا للمستقبل التي يتميز بها الرجلان بما يرمزان له، وهي رؤيا مضببة بل مظلمة، آفاق سيرورتها غامضة بل معتمة منعدمة.

يتعلق هذا بما يسمى في العلوم المعرفية بقالب المعرفة الفضائية ومنه «القالب البصري الذي ينبني على عدد من القوالب الفرعية المستقلة، كل واحد منها يختص بمظهر بصري معين، كالحجم واللون والعلاقات الفضائية...» [2].

إن الإدراك البصري لهذه الصورة الكاريكاتورية بما فيها من معطيات تتعلق بالشخصين وتركيبتهما الفيزيولوجية وباللون الأسود وبالخطأ في حساب المعادلة... يستدعي الربط بمعطيات إدراكية أخرى مثل الذاكرة والأنشطة الشعورية والوعي والمتخيل. الأمر الذي يصير معه الإدراك نوعا من التذكر الذي يفعل فيه اللاشعور

---

[1]) – انظر فيصل حسين طحيمر غوادرة، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، اليرموك، أعمال المؤتمر الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، ص109.

[2]) – محمد غاليم، اللغو والأجناس الأدبية في السياق المعرفي، ص510

أحيانا، وكذا العوامل الاجتماعية الثقافية أحيانا أخرى، إذ لا يمكن إنكار الوسط الثقافي والإثني في الإدراك[1].

ونذهب إلى أن المتلقي العربي لهذه الصورة الكاريكاتورية وغيرها أيضا، سيتذكر حتما كثيرا من الخلافات العربية عن كثير من القضايا المتنوعة في السياسة والثقافة والاقتصاد والإعلام والتربية... وفي كل ما له بعد استراتيجي وسيتذكر إلى جانب هذا كثيرا من الآلام التي عاناها الشعب العربي والتي سببتها هذه الخلافات الدائمة.

وأما الصورة الرابعة لناجي العلي أيضا فتعالج موضوعا من موضوعات الساعة في العالم العربي وفي غيره وله صلة بالموضوع الأول الذي أشرنا إليه في الصورة السابقة، ويتمثل هذا الموضوع في مفهوم أساسي هو الإرهاب والمقاومة كما يريد أن يرسخه الخطاب الغربي وبخاصة أمريكا وإسرائيل وحتى الخطاب العربي أحيانا.

«ولذلك فإن الرصاصة التي رفضت أن تنطلق باتجاه المخيمات وأن تشارك في الاقتتال الفلسطيني أو القتال الطائفي أو في حرب الخليج مطاردة من كل البنادق بتهمة الإرهاب».

إن أهم ما نستخلصه من هذه الصورة ومن التعليق الذي صاحبها هو أن ناجي العلي قد قدم نعتا لمحتوى الخطاب السياسي الغربي والعربي في آن واحد، وكيف حدد مفهوم الإرهاب، فقبل 11سبتمبر 2001 كان مفهوم الإرهاب يعني معاني محددة ولكن بعد التاريخ المذكور صار يعني معاني أخرى. وللأسف الشديد تعامل معها الخطاب العربي في معظمه بالطريقة نفسها التي تعامل معها الخطاب الغربي وبخاصة الأمريكي، من ذلك أن المقاومة والدفاع عن النفس تعد إرهابا.

وهكذا يتحقق في الصورة الكاريكاتورية المثل القائل: صورة واحدة تساوي ألف كلمة، وهنالك من يقول صورة واحدة تساوي مليون كلمة[2]. أو كما قال ريجيس دوبري Régis Debray في كتابه "حياة الصورة وموتها" vie et mort de l'image «الصورة رمزية غير أنها لا تمتلك الخصائص الدلالية للغة، إنها طفولة

[1] – انظر محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص29.

[2] – انظر هدى وصفي، ندوة فصول عن ثقافة الصورة، العدد 62، 2003، ص100-101.

العلامة، ولا يخفى أنّ هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها...»[1] وبالإضافة إلى ذلك فإن الصورة لها طابع اختزالي، فما تقوله الصورة الكاريكاتورية هذه يلخص تاريخا مأساويا، وواقعا مرّا في لقطة واحدة مركزة وذلك كونها مرئية«يحكمها قانون أن ترى يعني أن تختصر»[2]. وإذا استوفى الاختصار شروطه عدّ بلاغة وحقق من الناحية التداولية نفع الاختصار، ولذلك يمكن أن نتحدث عن بلاغة الصورة بصفة عامة وبلاغة الكاريكاتير بصفة خاصة، بل بلاغة ناجي العلي التي اغتيل من أجلها.

بقى أن نشير، في نهاية هذه الدراسة، إشارة سريعة إلى نوع آخر من الصور الإعلامية يحتاج في تحليله ودراسته إلى موضوع مستقل بنفسه بل إلى موضوعات، وهو المتمثل في الصورة التلفزية التي هي عبارة عن ميكروفيلم تتفاعل فيه المعطيات البصرية بالمعطيات السمعية، يعرض حقائق صادقة عن قضايا أو موضوعات مختلفة إما محليا أو دوليا، ويكشف المستور ويبلغ المتلقي بالأخبار ساخنة حيّة فورية، يراها بأم عينيه كما هي عبر نشرات الأخبار بصفة خاصة والمراسلات والتحقيقات الميدانية التي يجريها الصحافيون والمصورون في مكان الحدث. وكثيرا ما تسبب هذه المعلومات والحقائق حرجا لجهة ما أو سلطة فتسعى إلى منعها من البث مهما تكن الوسيلة المستعملة في ذلك، إلى الدرجة التي يسجن فيها الصحافي أو المصور أو يقتل، كما لاحظنا في السنوات الأخيرة، وذلك يعني أن الصورة غير محايدة غالبا.

[1]) – محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، عدد32، 2003، ص133.

[2]) – المرجع نفسه، ص133.

التركيب اللغوي في قصيدة " ليلى المقدسية مهري بندقية "
للشاعر مصطفى محمد الغماري – دراسة في الوظيفة التداولية –

أ.د/ بلقاســم دفــة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

الملخص:

من أهم ما تميز به الدرس التداولي تحديده لما يعرف بالوظائف التداولية للغة ، إذ تجاوز وظيفة التواصل ،إلى تعدد الوظائف.وحينما يعالج هذا البحث دراسة التركيب اللغوي من حيث الوظيفة التداولية في قصيدة الغماري التي نحن بصدد دراستها، فإنه يندرج ضمن الاتجاه الذي يبحث في الخصائص الشكلية لعناصر التركيب المتعددة (من أفعال، وتكراروحذف...) وبيان وظائفها ، ودراسة ما يجعل من نصوص القصيدة حطابا شعريا متداولا.

Resume:

What characterizes most the pragmatic lesson is its limitation to what is known as (pragmatic function of language).

It surpasses the communicative function to various functions.

Since this research studies the syntax of language from pragmatic function side in the poem of (EL Ghemari). That is mentioned above, this research goes to the direction in which it studies the formal properties of various syntactic elements like (repetition, omission….etc),showing its functions and discussing what makes poetic text pragmatic oratory poems

مقدمة:

عرف مطلع القرن العشرين تحولا مهما في تاريخ الفكر اللساني الحديث ، وخاصة أعمال فرديناند دوسوسير " F.de saussure " التي ظهرت في محاضرته الشهيرة: محاضرات في اللسانيات العامة " cours de linguistique générale " ، حيث عدت تأسيسا لمرحلة جديدة مخالفة لتصورات وآراء الدارسين السابقين ، و إن كان قد أفاد من النحو التقليدي من قبل؛ لدى الهنود و اليونان و العرب ، و دراسة الباحثين في القرون الوسطى ، و عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، تضاف إلى ذلك البحوث اللسانية التاريخية و المقارنة التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، و بخاصة ما قدمه فرانز بوب " F.poup " ، و النحاة من بعده.

غير أن محاضرات دوسوسير عدت اللسانيات درسا جديدا، له أسسه و مقوماته التي تميزه عن بحوث سابقيه. ومما ينبغي الإشارة إليه أن تمييزه بين الجانب الاجتماعي في اللغة " اللسان " " la langue" ، و الجانب الفردي " الكلام " " parole " يعد منطلقا جديدا لتتبع مسار ظهور التداولية " pragmatique " فيما بعد البنيوية " structuralisme "، لأنه بتمييزه الجانب الاجتماعي عن الجانب الفردي، وحدود كل منهما، يكون قد حصر المفاهيم المشتركة بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، وهي القوانين العامة التي يؤد فيها التواصل، فيكون الخطاب " disceur " مفهوما لدى المتلقي، إن احترام المتكلم نظام اللغة، وغامضا إن خالفها فيما لا يجوز، ذلك أن اللغة تحكمها قوانين الظواهر الاجتماعية، فإنتاج اللغة في منظور اللسانيات الحديثة ينطلق من الأسس الاجتماعية، ثم يجنح إلى الفردية، وحصرت مهمتها في " الكشف عن القوانين الداخلية لهذا النظام، سواء أكانت قوانين ثابتة أو قوانين متطورة"[(1)].

و مع تطور الدراسات اللسانية تجاوزت اللسانيات الاهتمام باجتماعية اللغة إلى دراستها على مستوى الأفراد، حيث انتقلت من دراسة "اللسان"، إلى دراسة "الكلام" خلافا لما رسمه " دوسوسير"، وهذا جزء أساس من اهتمام اللسانيات التداولية.

اللسانيات الوظيفية و الأبعاد التداولية للغة:

تعود اللسانيات الوظيفية إلى مجموعة بحوث لسانية، لم تستقر في زمن معين، و لا عند دارس بعينه، إذ بمقدور الدارس أن يرصد بداياتها من أعمال حلقة براغ (cercle linguistique de praques) [2]، حين ميزوا بين علم الأصوات العام، و علم الأصوات الوظيفي الذي يقوم على مفهوم الفونيم " foném e " وقد وصفت أعمالهم بأنها تهتم بالوجهة الوظيفية للجملة، لاهتمامهم بدراستها ضمن مفهوم التواصل بعده وظيفة أساسية في النشاط اللغوي، وقدم بذلك رومان جاكبسون " R.jakobson " مخطط التواصل المعروف بوظائفه الست، و الذي وجهت إليه انتقادات في الستينيات من القرن العشرين ، من قبل بعض اللسانيين، أمثال: دانيس (danes). وفيرباس (firbas) و سكال(scall)، وغيرهم من الذين يرون أن التواصل يتميز بالحركية، و ليس بالثبات، كما يشير بذلك مخططه.

كما تستند الدراسات الوظيفية – كذلك– إلى ما قدمته المدرسة النسقية بلندن ، وهي متأثرة بأعمال حلقة براغ، حيث ترى أن اللغة ظاهرة بشرية متكاملة، و إن تناولها في مستوياتها الجزئية من صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية، يفقدها طابعها التواصلي الذي يميزها، إضافة إلى أن هذه الدراسة لا تقدم –غالبا– في صورتها المتكاملة،لذلك دعدت إلى إغفال أبعادها الاجتماعية، و الثقافية، و النفسية، و التاريخية. و طورت في هذا الميدان مفهوم سياق المقام "contescte de situation " الذي يدرس اللغة في سياقها المادي و المعنوي، لأنها ظاهرة اجتماعية و سيمائية " symiotique " وينبغي تحليلها انطلاقا من هذه الأسس اعتمادا على آراء دوسوسير، وهيلمسميلف، و مالينوفسكي، وفيرث و مارتيني.

ومن نتائج الدراسات الوظيفية في السبعينيات من القرن العشرين النحو الوظيفي، الذي يعد من صورها العامة، ويهتم بوظيفة " التواصل " (la communication)، وهي وظيفة اللغة الأساس.

وموضوع اللسانيات في نظر مارتيني هو وصف القدرة التواصلية لدى المتكلم و المخاطب، مما جعل بعضهم يعد نظرية التركيب " syntaxe " والدلالة " symontique " من وجهة تداولية " pragmatique ".

ومن أهم ما تميز به الدرس التداولي تحديده لما يعرف بالوظائف التداولية للغة " les fonction pragmatiques "، إذ تجاوز وظيفة التواصل، إلى تعدد الوظائف، وأهمها: أن اللغة ذات وظيفة تأثيرية في السلوك الإنساني، وتتبنى عليها تغيرات في الآراء و المواقف.

والواقع أن مسألة تعدد وظيفة اللغة (la fonction de la lanque) نشأت قبل نضج الدرس التداولي مع "جاكبسون"، وتطورت مع باحثين آخرين، مثل:" هاليداي"، و " بوهلر" وغيرهما.

وغاية الوظائف التداولية تحديد وضعية مؤلفات الجملة بالنظر إلى البنية الإخبارية في علاقة الجملة بالبنى المقامية المحتمل أن تنجز فيها.[3] فهي – كذلك وظائف مرتبطة بالمقام و السياق، و بمدى إنجازها في واقع التواصل و الإبلاغ.

وقد جعلها أحمد المتوكل مستندا إلى " سيمون " ديك (semon dik) نوعين: داخلية و خارجية.[4] " وتتسم الوظائف التداولية الداخلية بكونها تستند إلى عناصر تنتمي إلى الجملة ذاتها "[5] ، وتضم وظيفي المحور و البؤرة، أما الوظائف التداولية الخارجية فغير مرتبطة بعناصر الجملة، إذ تستند إلى مكونات خارجية عن الجمل، وتضم وظائف المبتدأ و الذيل.

ويصل مجموع الوظائف التداولية بحسب " سيمون دايك" إلى أربع، و يضيف المتوكل و ظيفة خامسة، هي وظيفة المنادى، إذ يقول: " ونقترح شخصيا أن تضاف إلى الوظيفتين التداوليتين الخارجتين وظيفة المنادى".[6] فالمنادى شأنه شأن الإخبار أو الطلب، وهو وظيفة تستند إلى أحد مكونات الجملة، فالوظيفة التداولية مرتبطة بالمقام، على نحو ارتباط وظيفة المبتدأ أو الذيل، أو غير ذلك من الوظائف.

ويقوم مفهوم التداولية على مبدأ أن لسانيات القرن العشرين ساوت بين لسانيات اللغـــة و لسانيات الكلام خلافا لموضوعها المحدد في اللغة وحدها فـــي محاضـــرات دوسوســـير واهتمت بالخطاب لكونه إنتاجا لغويا منظور إليه في علاقاته بظروفه المقامية والســـياقية، وبالوظيفة التواصلية التي تؤديها في هذه الظروف وهي تعتمد أسلوبا ما في فهم الخطاب وإدراكه بكيفية الاستخدام اللغوي وبياني الأشكال اللســـانية التـــي لا يتحـــدد معناهـــا إلا بالاستخدام وسياق الحال (contexte de situation) الـــذي يـــؤدي فيـــه خطابـــاتهم، فاهتمامها ينصب أساسا على المتكلم انطلاقا من سياق الملفوظات التي يؤديها إلى جانـــب تحليل الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية وسماتها في عملية الاتصال، ولـــذلك سماها بعض اللغويين: لسانيات الاستعمال اللغوي، وموضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعلي، لأنها تبحث في معرفة مقاصد المتكلم وأغراض كلامـــه، فـــالمعنى لا يستقى من المبنى وحده، بل من الجانب السياقي كذلك، نحو قوله أحدهم لما يدخل عليه في مكتبه، ويترك الباب مفتوحا: ألا ترى أن الجو بارد؟ ومراده: أغلق الباب، وعلى المتلقي أن يدرك ذلك المعنى لنجاح عملية التواصل. ولاختصاص التداولية بمقاصد المتكلم، جعلها بعضهم تدرس وضعية التواصل وسياقاته المختلفة.

مظاهر التداولية اللغوية في قصيدة " ليلى المقدسية مهري بندقية " للغماري ":

حينما يتناول هذا البحث دراسة خصائص التركيب اللغوي من حيـــث الوظيفـــة التداولية في القصيدة المذكورة آنفا، فإنه يندرج ضمن الاتجاه الذي يبحث في الخصائص الشكلية لعناصر التركيب المتعددة من (أفعال، وبنى حجاجية، وتكرار، وحذف...) وبيان وظائفها – كما حددها الدرس اللساني التداولي – ودراسة ما يجعل من نصوص القصيدة خطابا شعريا متداولا.

والقصيدة من ديوان "قصائد منتفضة" للشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري ، و هو أستاذ جامعي.

و يحمل النص الشعري في الحقيقة قيما تداولية، غايتها التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه، معتمدا في ذلك على البلاغة التي غرضها الإبلاغ و التوصيل.

والنص الشعري بالمفهوم التداولي: هو مجموعة أفعال أدائية تضبطها جملة من العلاقات المتحكمة في عملية إبلاغه، وكذلك التداولية " تنظر و إلى اللغة بعدها ظاهرة خطابيته و تواصلية و اجتماعية ".[7] و يلتقيان في كثير من الميادين بهذين المفهومين، و أبرزها أن الميدان الحيوي لكل منهما هو التواصل، و لهذا يمكن الكلام عن التداولية في نص شعري، و أهم ما تتناوله دراسة شروط وصول النص الشعري إلى المتلقي، و التأثير فيه، ودراسة الصور و البنى التي تتكفل بذلك.

أما عن القصيد، فإنه يضم العديد من الإشارات الداعية إلى هذا النوع من الدراسة، أبرزها، أن الديوان بعامة، و القصيدة بخاصة تصور معاناة الشعب الفلسطيني، وصور العقل المؤمن، و القلب المطمئن، و صور الإيثار و الاستشهاد، و شموخ الانتفاضة، و كبريائها، فكانت "ليلى المقدسية"، و غيرها من حرائر فلسطين.[8]

و الهدف من هذا المبحث التعرف على أهم خصائص التراكيب النحوية في القصيد، ليس من ناحية البنية النحوية فحسب، بل من حيث ارتباطها بمبدأ التداول بعامة، أي: أنه يبحث في الخصائص التي تجعل من تراكيب القصيد موجهة لغرض ما أو مقصد بذاته، لذلك فهو لا يعتمد الوصف الشكلي للتراكيب النحوية، و حصر عناصرها، فيما يسميه أحمد المتوكل بـ " البنية المكونة للجملة"، وتشمل المستوى الصرفي و التركيبي، و يهتم في المقابل بالجانب التداولي للتركيب، و الذي يشكل إلى جانب المستوى الدلالي " البنية التحتية للجملة " ، فيما يصطلح عليه المتوكل.[9]

ومن أهم هذه المظاهر: الاهتمام بالمستوى التداولي في عدد من تراكيب القصيدة، و بناء التراكيب بحسب العمليات الفكرية الحاصلة في مخيل الشاعر، إلى جانب اشتمال التراكيب النحوية على عناصر لغوية تحدد وجهة الجملة ودلالتها، وهو ما يعرف

عند التداوليين بالقوة الإنجازية للجمل، و يعرض هذا المبحث أهم نماذج هذه المظاهر في القصيد:

أولاً: الاهتمام بالمستوى التداولي في التراكيب:

إن الاهتمام بالمستوى التداولي ظاهرة تتسم بها كل الخطابات – غالبا – إذا إن المتكلم ينجز خطابه وفق أحوال مقامية، و اعتدادا بمخاطب حاضر حقيقة أو افتراضا، ولا يختلف النص الشعري عن نص آخر في هذا المبدأ العام، غير أن حضور المخاطب فيه يكون افتراضيا عموما.

ويتعدد الحضور في هذه القصيدة، ويهتم الشاعر بأحوال مخاطبيه بحسب مقتضيات القول، فيبدو ذلك على مستوى البنية التركيبية، وذلك كالآتي:

أ- **تكرار التركيب الإنشائية لإثارة المخاطب و امتثاله بما وكل إليه**، نحو قوله:[10]

يا مهرَها أمطرْ قنا و قنابلاً أمطرْ دماً أمطر دمارا..أمطر !

أمطرْ شواظا من نحاس منتهى حُلمُ الشهيد إليه أمطر تُنصر !

وقوله:[11]

يا حاملَ الألم اليهيج أما ترى في الدرب من عرض يحولُ وجوهر؟

أو ما ترى الآلام هزأة آثم متأثمٍ أوذي هوًى مستسخر؟

وقوله:[12]

يا ناقةَ الله اشربي وتضلعي فقدار يحرق فيك حدَّ الخنجر !

وقوله: [13]

يا شعبُ يا ظهرًا تخاشع بعدما ناءتْ به الأوزارُ من مستوزر !

و قوله: [14]

يا جيشَ أحمد يا ظلالَ سيوفه جدُّ الزمان فخذْ مكانك واحذر

وتأخذ القصيدة هذا النمط التركيبي إلى نهايتها، إذ يعتمد الشاعر إلى تعدد النداءات :" يا مهرها، يا حامل الألم، يا ناقة الله، يا عاقرا،..." وتكرارها، وتعدد الأساليب الإنشائية الأخرى " أمر، ونهي، و استفهام، وتمن، وترج، وتعجب.."، وتكرارها، ليحدث إثارة في نفس مخاطبه، ويضمن استجابته، ولذلك فإن هذه التراكيب الإنشائية تضم إلى جانب الدلالات الواضحة في الأبيات مستوى تداوليا تمثله هذه التراكيب بتكرارها، مما يجعل استجابة المخاطب وقبوله الطلب المفروض عليه، وهو مخاطب افتراضي، يصدق على كل عربي مسلم، فلسطيني، أو من بلد آخر.

ب– تقديم مضمون النداء، و تأخير المنادي و الأداة، للاهتمام بالمضمون، نحو قوله: [15]

أفديكِ يا ابنةَ كلِّ أروع أسمر بدمي بمعتصرِ الشعورِ الأخضر

فقد أخرت أداة النداء مع المنادى في قوله:" يا ابنة "، وقدم مضمون النداء " أفديك "، وهو جملة خبرية، وفي التقديم اهتمام وعناية بالمقدم، لأنه هو المعلق بالنفس أولاً.

ت– الزيادة في التركيب بالوصف، وذلك لأغراض، منها:

- الشكوى و الاستعطاف، كقوله: [16]

أفديك يا ابنةَ كل أروع أسمر بدمي بمعتصرِ الشعورِ الأخضر

وأجوسُ جرحَك قارئًا مستلهمًا قمرا بغير الحبِّ لم يتطهَّر

لغةُ الجراح تبينُ عن لغة الهوى بمسلسلٍ سمحٍ و عذبٍ عبقري

لم تأت هذه الزيادات لغرض السامع فحسب، و إنما غرضها بث الشكوى و الاستعطاف، فالشاعر يشكو ما حل بالشعب الفلسطيني من مآس ونكبات على أيدي سفاكي

الدماء؛ اليهود الغاصبين، و لا يمكن أن يتجسد الغرض دون تكرار وزيادة في وصف الحال.

- **إحداث الدهشة لدى المخاطب**، نحو قوله: [17]

باعَ العروبةَ فيه ضربةُ لازب فالحرفُ غينٌ و التوجهُ بربري !

ما أقبحَ الأيامَ... في نزواتها ما شئت من عبر ومن مستعبر !

تدني إليك مسافة مقلوبة وتريك وجهك في قفا المستعمر !

وكقوله: [18]

لا يبلغُ الأعداءُ منك إذا سمتَ بك في الحظوب عزيمة لم تُكْسَر !

إني أقاتلُ في الضمير مُقاتلي يأْساً... ولم أهزمْ ولم أستأسر !

أُفضي إلى أعماقه مُسترسلاً فأروعه بيد الرجاء المقمرِ !

يرسل الشاعر في وصف صورة الإسرائيلي المحتل، وصورة الفلسطيني المقاوم، ويزيد في وصفها بتراكيب متقاربة، مماثلة، ليحدث الدهشة لدى المخاطب، و ليستجيب للطلب، ذلك نحو قوله: [19]

واحملْ جراحَ القدس من غدرائها مددا و غالب تُنتصر أو تعذر !

قاتلْ بها تقتل فما قَتَلَ العدى إلا جدائلها...وكاثر تكثـر !

وتعد زيادة العناصر النحوية في التركيب تهئئة لنفس المخاطب، واستدراجا له، لتلقي الطلب الحاصل في نهاية القصيدة، حيث يقول. [20]

نازلْ و قاتلْ دون حقك في الورى المجد يزهر في الجبين الأزهـــــــــر

أجدرْ بنار الحق أن يصلي بها عجلُ اليهود و إن يخر و ينخـــــر

في باحةِ الأقصى ابتردْ بلهيبها أولا فلذْ بصدى الأماني واصغر !

- **تقديم الضمير" أنا" – المسند إليه – قصد التفات المخاطب وانتباهه**، وذلك نحو: (21)

أنا! ألمٌ، أنا نادم، أنا خادم إن أتوب عن العروبة فاغفري !

أنا ما حييتُ أكرُّ غير مذمم بمقاتل مستأصل ومذ مــــرَّ !

أنا ما سلوتُك إن سلا محبوبةٌ مذق المودة إن يعانق يهجــر !

فقد تكرر ضمير المتكلم " أنا " في أبيات متوالية (7) مرات.

- **أن يقترن تركيب بأخر تماثلا، وذلك لإثارة المخاطب**، نحو قوله واصــفا عمــق جرح فلسطين في قلب الأمة العربية و الإسلامية، إذ يقول : (22)

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا غدت نظم تساس بحالم و مغرر !

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا عنا وطن يكاد بمعذر و معذر !

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ بأمة لم تسق إلا من نجيع أكدر !

حيث تكررت التراكيب نفسها في أربع أبيات متوالية " ما أروع..." وقد جعــل الشــاعر فلسطين غادة مستباحة، و أفاض في وصفها طلبا لالتفات المخاطب، ثم يــردف ذلــك بتركيب، يعرض ما حل، ليخلص إلي الطلب، نحو: (23)

من كل صوب في فلسطين العلا سمح تفجر يا فلسطين، افخري

أعراسُك الحمرُ الحسانُ يتيمة في الدهر فاكتب يا زمان وحرر

وبلجوء الشاعر إلى هذه الصورة يكون قد استخدم وسيلة لإثارة المتلقي، وهي الغيرة على الشرف، وفي ذلك ضمان لأن يتلقى الخطاب، ويجيبه إلى طلبه، ويظهر جليا حرص الشاعر على إثارة مخاطبه في هذه الأبيات، وفي مثل قوله: [24]

يا جيشَ أحمدَ يا ظلالَ سيوفه جد الزمان فخذ مكانك واحذر

" لتقاتلن يهودَ " فاحملْ و احتملْ واشربْ بعجلك أيهذا الخيبري !

ففي ندائه " جيش أحمد " أي جيش محمد صلى الله عليه و سلم أضاف منادى ثان " يا ظلال سوفه " قصد إبراز المنادى الأساس " جيش أحمد "، وما دمت أيها الجيش على نهج محمد – عليه الصلاة السلام – عليك أن تقوم بواجبك ، فتقاتل اليهود، ونحرر فلسطين، وليس أدق من هذا الأسلوب في إثارة المخاطب، وضمان استجابته.

ثانيا: القوى الإنجازية في التراكيب النحوية:

يعد مفهوم القوة الإنجازية " أحد اهتمامات الدراسات التداولية للجمل، ويشمل كل ما يواكب جملة ما أو نصا كاملا من مقاصد أثناء التواصل، نحو: الإخبار، الاستفهام، الأمر[25]، وغير ذلك من الأساليب العربية، ومن أنواع القوى الإنجازية في تراكيب القصيدة ما يأتي:

1- النداء: يعد النداء من الأدوات الإنجازية التي تسهم في تحقيق مقاصد التركيب،نحو قوله: [26]

يا بنتَ فاطمة البَتُول إذا اعتزى فرعُ إلى أصل وعز بمفخر !

يا أختَ زينبَ في الخطوب عصية كالدمع لم يجمد و لم يتحدَّر

وكقوله: [27]

يا بنتَ ساكبة الضياء مشاربا لم نغن إلا من يديك ونطهـــر

يا نارَ هاكوني البوارَ على العدى وتفجري بالماردات .. وفجري

فقد خاطب " ليلى المقدسية " بـ " بنت فاطمة البتول "، وأخت زينت" و " بنت ساكبة الضياء..."، وهو نداء لكل فلسطينية منتفضة.

2- التكــرار: للتكرار – كذلك – قيمة تداولية، تتمثل في اهتمام المتكلم بالمخاطب، حين يعلم أن خبرا ما يثير في ذهن مخاطبه احتمالات عدة، فيكررا التركيب ذاته إزالة لهذه الاحتمالات، وتقوية وتأكيدا للفكرة المراد توصيلها للمخاطب، وهي ظاهرة اتسمت بها القصيدة، منها قوله:[28]

والليلُ مائدة الفناء لفاكه ثمر الرؤوس فيها شهي المنظر

والليلُ ظهرُ الفاتكين كأنهم والليلُ نجمٌ في هلال أصفــر

حيث تكررت كلمة "ليل" خمس مرات في أربع أبيات متوالية

وكقوله: [29]

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا غدت نظم تُساس بحالم ومغرر !

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا عنا وطنٌ يكاد بمعذر ومعذرِ !

فقد تكرر تركيب " ما أروع الغضب الخصيب" . أربع مرات في أربع أبيات متوالية.

3- النعت: يستخدم المتكلم النعت مفردا أو جملة لبيان المنعوت و توضيحه، وهنا يظهر اهتمامه بالخطاب، وحرصه على بلوغه إلى المخاطب، ومن شواهده في القصيدة قوله : [30]

نازلْ وقاتلْ دون حقك في الورى المجدُ يزهرُ في الجبين الأزهــــــر

و اشربْ من الذل المعتق دنهُ عللاً.. وقامرْ في الجياع وسمسر !

وتتضح القوة الإنجازية للنعت في اهتمام المخاطب به (الأزهر، المعتق) أكثر من اهتمامه بالمنعوت، لأنه أكثر وضوحا، و لأن فيه ما يسهل بلوغه إلى نفسه، ويجعله يقتنع به.

4- **الحال:** للحال قيمة تداولية بالغة، قد لا تتوافر للأدوات الإنجازية الأخرى، إذْ إنَّ مفهومها مرتبط بأداء الفعل، حيث إنها تصف هيئة صاحبها حين وقوع الفعل، ولذلك فهي أكثر ارتباطا بأداء اللغة، وأكثر إحالةً على واقع استخدامها، ومن ورودها في القصيد قوله:

**وأجوسُ جرحَكِ قارئًا مستلهماً		قمرًا بغير الحبِ لم يتطهرِ**(31)

وقوله:

**تجري وراءَ الأجر وهي عليمةٌ		علم الأجير بخدعةِ المستأجرِ**(32)

وقوله:

**وتخايلي فرحاً يذوبُ مع اللقا		لنْ تركعي لنْ تُسلمي لنْ تُحصَرِي** (33)

فالحال في "قارئاً" و "مستلهما"، و "وهي عليمة"، و" فرحاً"، كلها زادت المعنى وضوحًا، حين يعلم المخاطبُ أنَّ فلسطين الجريحة تعاني ويلاتِ الاستعمار.

ثالثا: تعدد القوي الإنجازية:

قد تتعددُ القوى الإنجازية بأنوعها في التراكيب الواحد، أو في تراكيب متتالية، مما يضاعف في شروط تحقيق الخطاب ونجاحه، أو إفشاله، إن كانت الأدوات لإفشال الإنجاز، ومن شواهد ذلك في القصيد:

أ- **تعدد الدعاء في تراكيب متوالية، نحو:**

**تمتد هل غيرُ الغُروب دليلها		ويلُ الشروق من الغروبِ المنكَرِ!**

هلْ غيرُ شُطار البلاد سراتُها ويلُ السرَيِّ من الدَّعي الأدْعر![34]

يظهر الدعاء في كلمة "ويل" التي تكررت مرتين، و الإشارة فإن الدعاء شائع في العربية أن يدعو المتكلم لمخاطبه أو يدعو عليه أداء للقوة الإنجازية.

ب- تضافر الطلب من نداء وأمر واستفهام ونهي في تراكيب متوالية،نحو:

اقرأْ قصيدَ الدهرِ في أبياته هلْ غيرُ سيفٍ بالملاحمِ مُثْمِر

يا حاملَ الآلامِ في الأرض السُّدَى لا تبتئسْ وأدمْ وصالَك واصْبِر[35]

رابعا: لوحق إنجازية في تراكيب القصيد:

يشمل مفهوم اللواحق الإنجازية كل الوحدات اللغوية التي تكون مسؤولةً عن توجيه الخطاب وإنجازيته، وسيقتصر البحث على دراسة اللواحق التي تكون أكثر ارتباطا بالدلالة العامة للتراكيب، والتي لا يتحدد معناها إلا بالنظر إلى دلالتها، نحو الإشارات المكانية والإشارات الزمانية.

أ- **الإشارات المكانية:** وهي لواحق تشير إلى مكان ينبغي أن تشمله دلالة المتكلم، ويدركه المخاطب (المتلقي)، لتنجح العملية التواصلية، ومن صورها في القصيد أن يشير المتكلم إلى مكان صريح معلوم، وينبغي على المخاطب أن يكون عارفًا له تحديدًا، بكل ما يمكن أن يتعلق به، وإلاَّ أخفق في تلقي الخطاب، ومن شواهده في القصيد:

وتراهم و القدسُ ينزفُ قلبُها أخذوا بأطراف السكونِ المقبري [36]

في باحةِ الأقصى ابتردْ بلهيبها أولا فلذْ بصدى لأماني و اصغُر [37]

وقد ورد اسما مكان في كلمتي " القدس"و" الأقصى"، وهما صريحان يعلمهما المتلقي، إذ هما في فلسطين المحتلة.

ب- **الإشارات الزمانية:** أن يشير إلى زمن مهم من حيث الدلالة النحوية، ولكي يتعرف المخاطب على الحيز الزمني المراد في الخطاب، عليه أن يستغل كل ما يفضي به

في البنية، وما يشير إليه، ليتحقق له الفهم من ذلك أن يستخدم مثلا الألفاظ "اليوم، غدا، الشهر، اليل، الزمان، في نحو قوله:

أعراسُكِ الحمرُ الحسانُ يتيمةٌ   في الدهر فاكتبْ يا زمانُ وحرِّرِ [38]

وقوله:

ما أقبحَ الأيامَ! و انتفض الأسى   نارًا على غُدَرٍ وإنْ لم يُغْدِرِ[39]

الزمن مبهم في البيتين في كلمتي "الدهر"و" الأيام"، ومع ذلك فقد حققا نجاح الخطاب.

الخاتمة: وفي خاتمة هذا البحث، يمكن أن تخلص إلى النتائج الآتية:

– يرتبط مفهوم الشعر عند الغماري بوظيفة الحياة، كأن يحمل موقفا أو يعدل سلوكا، أ ويدعو إلى أمر أو ينهى عنه، بعيدا عن المفاهيم الأخرى التي تجعل الشعر فنا لذاته، بل إنه عند الغماري فعل وسلوك، ينبغي أن يكون له تأثيره على المتلقين، إنه في نظره رسالة يؤديها الشاعر بالإخلاص التام لانتماءاته الإسلامية و الوطنية و التاريخية، و الحث الدائم على الالتزام بمبادئها.
– إن الشعر أكثر ملاءمة للدراسة التداولية، وذلك أن هدفه التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه استنادا إلى البلاغة التي غرضها الإبلاغ.
– شيوع أسلوب النداء، إذ تكرر في أربع وعشرين. جملة، ويعرض فيه الشاعر إلى وصف الأحوال الدالة على الاستعطاف و الشكوى...
– الاهتمام بالمستوى التداولي في التركيب، إذا يبدو اهتمام الشاعر بمخاطبيه في توالي التراكيب الإنشائية لإثارتهم واستمالتهم وقيامهم بما وكل إليهم، ومن ذلك تراكيب النداء، و الأمر، و التعجب و الاستفهام.

<u>**الهوامش:**</u>

(1) رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صـــالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص13.

(2) Jean dubois et autres, dictimmaire de linguistique, lilrairelarous paris, 217 P 217

(3) أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، منشـــورات عكـــاظ، الربـــاط المغرب، 1988، ص 25

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

(5) أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطـــاب مـــن الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر، الرباط، المغرب، ط1،2001، ص 110.

(6) أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف و الترجمة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985، ص 17.

(7) فرانسواز ا أرمنكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علـــوش، مركـــز الإنمـــاء القومي، الرباط، المغرب، 1986، ص56.

(8) ينظر: مصطفى الغماري، قصائد منتقضة، أسرار من كتاب النـــار، الإهـــداء،، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، مطبعة دار هومه، ط1، ديسمبر 2001، ص 10.

(9) ينظر: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلـــى النص، ص 45، وما بعدها، و الوظيفية بين الكليـــة و النمطيـــة، دار الأمـــان للنشـــر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 163، 164.

(10) ديوان قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار، ص 24.

(11) الديوان، ص27.

(12) الديوان، ص 31.

(13) الديوان، 38.

(14) الديوان، ص 39.

(15) الديوان، ص 11.

(16) الديوان، ص 11.

(17) الديوان، ص 16.

(18) الديوان، ص 17.
(19) الديوان، ص 40.
(20) الديوان، ص 44.
(21) الديوان، ص 19.
(22) الديوان، ص 12.
(23) الديوان، ص 12.
(24) الديوان، ص 40.
(25) ينظر: أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية و النمطية، ص 17.
(26) الديوان، ص 41.
(27) الديوان، ص 42.
(28) الديوان، ص 32.
(29) الديوان، ص 12.
(30) الديوان، ص 44.
(31) الديوان، ص 11.
(32) الديوان، ص 33.
(33) الديوان، ص 35.
(34) الديوان، ص 36.
(35) الديوان، ص 42،43.
(36) الديوان، ص 29.
(37) الديوان، ص 44.
(38) الديوان، ص 12.
(39) الديوان، ص18.

سميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة

د/يوسف وغليـــسي
جـــامعة- قسنطينة -

في البدء كان (أوراس)، وفي المنتهى لا يزال (الأوراسُ) رمزا ساحرا، يأسر الشعراءَ ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العربي العَصيب... .

فهو الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصِها، وكعبةُ الثوار الميّامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصامد المكافح، ومعادلُه الفني الذي حوَّلَه من مجرّد حصْن جَبليٍّ مَنيع إلى فضاء جماليٍّ أسطوريٍّ ممتع... .

كم نحتاج اليوم (أكثر من أيِّ وقتٍ مضى) إلى عطرٍ أوراسيٍّ يُنعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتْعبة، يضمّخُ حواسَنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النّكسات التاريخية... .

لذلك لم تنطفئْ جذوةُ الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة برغم انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954-1962)!، لا يزال الأوراسُ حيًّا يُرزقُ في نصوص شعرية عربية مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين.

إنّ استحضار الشاعر العربي للماضي الأوراسي الحالم عقدًا شعريا ثمينا، مشرقًا متألِّقًا، معلَّقًا على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم المثقل بالخيبات والنكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا النقص الرّهيب الذي استولى على نفسية الإنسان العربي المهزوم وحوَّلها إلى مَفَازةٍ موحِشة لا يعرف فيها غير الخوف والرعب والانكسار... .

فكان الأوراسُ حلمًا ومَلاذاً ومُنْعَتَقًا، وبوساطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقّق

في المتخيَّل الشعري ما لم يستطعْهُ في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نَسْجها من تقاسيم الأوراس.

تأسيسًا على هذا، نسعى هُنَا إلى لَمْلَمَةِ الشَّتات الأوراسي البديع من نصوص شعرية عربية تتموقَعُ خارجَ الجهد المشكور الذي قدّمه الدكتور عبد الله ركيبي في كتابه المشهور (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) سنة 1982.

وتحاول دراستُنا هذه (التي تتقاطع مع موضوع كتاب أستاذنا) أَنْ تحيد عن المنهج المأثور الذي ينتهجه، زيادة على الحياد عن المدوّنة التي يشتغل عليها .

فنحنُ نتمثّل (الأوراس) – في هذا المقام النقدي– حيًّا لغويًّا مَأْهُولاً بالعلامات المختلفة التي تعكس وَهَجَهُ الدلالي وأَلَقَهُ الجمالي، وتنعكس على خارطة النص الشعري في تضاريسها المختلفة، مِنْ لغةِ النص الرئيسي إلى الفضاء النصي الموازي وما يُؤَثِّثُهُ من ملحقاتٍ نصية كالعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والتصدير والتقديم والهامش والغلاف وما يتْبع ذلك من لوازم تسويق النُّصُوصِ وتداولها بين أهل النص، عن يقينٍ منهجي بأنّ النص قد ضاق بالأوراس فَراحَ يُسكِنُه العتبات المحيطة به، وأنّ الأوراس قد تَفرّقَ دمُهُ بين قبائل النص، بحيث يتعذّرُ التماسُ حقيقته الكاملة في قبيلة علامية واحدة دون غيرها!.. .

ويُعدُّ النص الموازي (Para texte)* رهانا منهجيا سيميائيا راهن عليه جيرار جينات في تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي؛ حيث تتعالى النصوص وتتعالق وتتقاطع وتتعابر عبر خمسة أشكالٍ تعدُّ "النّصية الموازية" واحدةً من تجلياتها ، تُعنى بضواحي النص المجاورة له، ويتعلّق هذا المفهوم لدى جينات بـــ "عَتَبةٍ (Seuil)، أو – حسب كلمة بورخيس في معرض تقديم– بَهْوٍ (Vestibule) يُتيح لأيٍّ كان إمكانية الدخول أو الرجوع على عَقِبَيْه، هو منطقة متذبذبة (Zone indécise) تتراوح بين الداخل والخارج "1 على أنّ " النص الموازي لا يعدو أن يكون مساعِدًا (Auxilliaire) مكمِّلاً (Accessoire) للنص، وإذا كان النص دون نصٍّ موازٍ – أحيانًا– كالفيل دون فَيَّالٍ (Cornac) [يسوسُه ويُوجِّهُهُ]، طاقة محدودة، فإنّ النص الموازي دون نصٍّ هو فَيَّالٌ دون فيل، استعراض غبيٌّ..." 2.

مِن هنا نفهَمُ لماذا كان جيرار جينات يشدّد في آخر جملةٍ من كتابه على ضرورة ألا

يقف الناقد عند العتبة النصية لِذاتها، بل ينبغي أن يتّخذَ منها معْبرًا تأويليا للولوج إلى أعماق النص، لأنّ العتبةَ لم توجَدْ إلا للعبور، أو بلُغَة جينات:

"Il n'est de seuil qu'à franchir"3 وكذلك نحاول أن نفعل.

يسبق النصُّ الموازي نَصَّه، ويحتلُّ مَداخِلَه، تماما كالأوراس الذي يسمو ويسمق ويشمخ ويشمخر، فَيَرْتَادُ المواقع السامقة الشاهقة، ويَبْرز رايةً عالية خفّاقة ترفعها جميلة بوحيرد في زمن السقوط، كما في قصيدة السياب (إلى جميلة بوحيرد):

"إنّا سنمضي في طريق الفناءْ

ولْتَرفعي أوراسَ حتىّ السّماءْ"[3].

الأوراسُ هو شمس الأسطورية التي أشرقتْ وقتَ الغروب العربي، تمامًا كما رُدَّت الشمسُ بعْد مَغيبها على النبيِّ (يوشع)، بحسب المقاربة الرمزية الطريفة التي ضَمَّنَها الجواهري قصيدته العملاقة (الجزائر) عام 1956، مستدلاًّ بها على التمكين للمستحيل:

" جزائرُ أسطورةٌ حلوةٌ بشمسٍ ترُدُّ على يُوشَعِ

تُنَبِّي بإمكانِ ما يستحيلُ على خالقٍ مؤمنٍ مبْدعِ"[4]

وفي قصيدة (أوراس) للشاعر صالح خرفي، كلّ شيءٍ يُحيل على الرّفعة والسّمو والعُلا؛ 33 بيتًا هو طولُها (أليسَ من المصادفات السعيدة أن يكون المسيح عليه السلام قد سَمَا على المتربّصين به، ورُفِعَ إلى السماء وهو في الثالثة والثلاثين من عمره؟!).

القصيدة تتصدّر الديوان، والإهداء يتصدّرها مُوجَّهًا من قِمّةِ النص إلى قمّة الجبل: " إلى الجزائريين الأحرار في قمم الجبال..."، الأوراس مبتدأ القصيدة ومنتهاها؛ فهو لا يَرِدُ على امتداد 33 بيتًا سوى مرّتيْن، واحدة في البداية وأخرى في النهاية، أيْ في موضِعَيْ البراعة الشعرية (براعة المطلع وبراعة الختام):

" مجْـــدُ البـــلادِ نشيده (أوراسْ) والنارُ في نهج العُلاَ نبراسُ

لَهُوَ المقَدَّر أن يكون اليوم أمْرك في الحياة مصيره (أوراسْ)[5]

ويقترب من هذا الصَّنيع عبد القادر السائحي الذي يستحضر الأوراسَ موّالاً أو استخبارًا شجيا يتصدّر ديوانه (أغنيات أوراسية).[6]

لكن أصداءه المدوّية التي تلتقطها صفحة الغلاف سرعان ما تتحوّل إلى أطيافٍ خافتة لا تحتفي احتفاءً مباشرا بالصورة الأوراسية، في غمرة انشغالها بالنص الغنائي الوجداني وبعض المناسبات الموضوعية (مع استثناء –لابدّ منه– لقصيدتي "أغنية في عرس نوفمبر" و" تمقاد")، وذلك أنّه يريد للأوراس أن يظل قيمةً ثورية متربّعة على قمة طبيعية –لا قيمة لها في وجودها الجغرافي الذاتي– لكنها مركز إشعاعٍ ثوري يُلقي بأنواره على سائر المواقف والمواقع، مع التركيز على المنطلق. مِنْ هنا يتمركز الحضور الأوراسي في عتبات الديوان ومداخل النص المحيط: العنوان والصورة المشرِقة الملحَقة به، والمقدّمة التي وَسَمها بـــ (رحلتي مع الشعر)، تلكم الرحلة التي تنطلق من الثورة وتفضي إليها؛ فـــ " الشعر كلمة مقاتلة " كما يقول، والأوراس عنده لابدَّ أن يُستعادَ " كقيمة ثورية في النضال العربي وليس كقمة شامخة تتباهى بأشجار الأَرز وصفاء الثلج وجمال الموقع".

وتتكامل الصورتان: المادية الطبيعية والمعنوية الرمزية للأوراس في قصيدة (السنديان على الأوراس)[7] للشاعر سليمان العيسى؛ حيث يمتدُّ الأوراس " سنديانًا" راسخ الجذور في أعماق الشاعر:

"ما غبثِ عنّي، فلوْ فتّشْتِ حنجرتي إلاّكِ يا صيحة الثـــوار لن تجدي

السنديـــان على الأوراس ما برِحتْ جذورُه في دَمي خضراءَ في كبِدي"

وحين تُفرِّخُ الشجرةُ جَبلاً، يكون النضال العربي قد سلك مسارَه الصحيح، ويغدو الأوراس منطلقًا لاسترداد الكرامة العربية المهدورة:

"يا سنديانـــةَ أوراسَ احْبَلـــي جبــــلاً ومِن جديدٍ ضعينا في الطريق، لِدِي

لم تَعْقم الأرضُ، أنتَ الأرضُ يا فرسًا يجوبُ روحي، يهزّ القبرَ في حَرَدِ

لم تعقم الأرض، تشرينٌ رصاصتُه تنام في رحـــــم التاريـــخ ألفَ غـــدِ

دمُ الجزائــــــر يا أســـــوار غــربتنا هو الطريــــق إلى يافا، إلى صفَدِ

هــــو الطريــــق فيا أكفانَنا انتفضي هو الطريــــق فيا أشلاءَنا اتّحدي"

أما عبد الله حمادي فيرسم للأوراس صورة مكبّرة في ذاكرته تُلهِمُهُ " بائيةً" شعريةً ،

"بسيطة" الإيقاع، عمودية المعمار، تكبرُ في أعماقه بمقدار إكباره الأوراس، وهو ما ينسجم تمامًا مع (التّصدير) الذي وَطّأَ فيه لنصّه بنصٍّ موازٍ، يستلهم الشعرية من الفضاء، للمتنبي يقول فيه: " الشعْر على قدْر البِقاع..."، يقول الشاعر:

"أوراس مــاذا دهاك اليــوم محترق وسافـــرَ العشق من عينيك والنسب؟

هل تستحي اليوم أن غامت خواطرك تحت الضباب، واشقى زندك الحطب؟

(...) أوراسُ أبحرْ...!وأبحردونماتعبٍ إن المسافة تُطوى حين تصطحـــب

غازل بنجمك فــي الآفـــاق ملحمـــة واسرج خيــولك واهزجْ أيها العجب!

(...) أوراس عجــلْ، ولا تمهــل بأغنية إنّ الحنين إلى الأوتــار ينتحب...

(...) مــازال يكبر أوراسٌ بذاكـــرتي حتى تفجّرَ منـــه الرعبُ والرّهَبُ

مازلت أوراسُ فــي عصيانهم قدرًا تستنزل الوحيَ... تنمو عندك الشهُبُ

أوراسُ فجِّـــر... وفجِّـــرْ نار أغنيةٍ خضراء يشرق منها العدلُ والعَتَبُ[8]

وبيْن كلّ نصوص المدوّنة الأوراسية التي بيْن أيدينا تبْرز مطوّلةُ (أوراس)[9] لأحمد عبد المعطي حجازي، بروزًا استثنائيا، تلك القصيدة الملحمية العملاقة التي كتبها صاحبُها خلال سنوات ثلاث (1956–1959) بعدما ظلَّ يكابدها شبحًا أسطوريا مطاردًا، ووهجًا شعريا حارقًا خلال ثلاثٍ عجافٍ/ سِمَانٍ!!!، جعلْن الشاعر ينتمي إلى ما هو أعمق من "الحوليات" وأَبْعَد، وصارتْ قصيدتُه نصًّا معتَّقًا قديما متجدّدًا يُغْري صاحبَه بكتابة غير (أوراس) عن الأوراس، بحسب الاستهلال الممْتِع الذي قدّم حجازي به لقصيدته موسومًا بـــ (أنا والقصيدة)، وهو العنوان الذي يشي باندماج الذات الشاعرة في موضوعها الثوري: " لقد بدأتُ كتابة أوراس في سبتمبر (أيلول) عام 1956، ولكنّ جوّها ظل يطاردني إلى سبتمبر عام 1959، بل لعلّه سيطاردني باستمرار لأكتب غير أوراس عن أوراس... إنها تتجدد في نفسي كل عام كما تتجدد زهور الجبل بعد أن تحترق كل عام، وكما تتجدد الثورة كل يوم... إن أوراس ليست في نظري قصيدة قديمة، لقد منحها موضوعها فرصةَ الميلاد كل يوم، وأنّ كل ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فجٌّ فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد...".

في (أوراس) نفَسٌ ملحمي درامي ظاهر، يستمدّ مقومّاته من بعض صور الصراع التاريخي بين المسلمين والروم، وبين المسلمين والإسبان...، يقوم الشاعر باستنصاصها، فينعكس كل هذا الصراع الدرامي في هذا النّفس الطويل الذي لا أدلّ عليه من 375 سطرًا شعريا (هي طول القصيدة)، تنبني على جملٍ سريعة قصيرة متوثّبة، "خَببيّة" الإيقاع، تتلاحق فيها الأسباب وتتدافع دون أوتادٍ تستوقفها.

وتبرز كلمة "الأوراس" في (أوراس) بمثابة كلمة/ موضوع تتكرّر تكرارًا لافتا (11 مرة)، إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة "الثورة" (ومشتقاتها: ثار، يثور، ثوار) بتواتر قدْره 11 مرة أيضا وكلمة "المغرب" (التي تحدّد الفضاء الثوري تحديدًا عاما) برصيد 10 مرات، ومثلها كلمة "العرب" (ومعها: الأعراب، عربي) برصيد 08 مرات... .

وقد رأى الناقد الدكتور جابر عصفور في هذه القصيدة سمات (قصيدة المشروع القومي)؛ تعكس "التمثيل الدال لعصرٍ من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان"[10]، تقابلُها –فنّيا– بعض الخصائص اللازبة بنص المشروع القومي كالتكرار وبعض الصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، إضافة إلى جَهارة الإيقاع... .

وهي بعض الخصائص التي جعلت ناقدًا آخَر يوشك أن يصف قصيدة (أوراس) بأنها سيئة السُّمعة فنّيا: "... وعموما فإنّ قصيدة (أوراس) لم تكّن حسنة السمعة شعريا، فهي خطاب شتائمي مدائحي متسرّع"[11]!!!.

وبعيدًا عن (أوراس)، فإنّ مجْمل القصائد "الأوراسية" الثورية تشترك في الروح الحماسية الخطابية الصارخة، والإطار العمودي الرّنّان، والإيقاع الخارجي المدوّي الذي تستبدّ به بحورٌ معروفة بانتظام موسيقاها وكثرة حضورها في الواقع الشعري المعاصر... .

وقد أردتُ أن أستدلّ على بعض ذلك، فعجتُ على قصائد كتاب (الثورة الجزائرية في الشعر العراقي) البالغ عددها 257 قصيدة، مستعينا بالإجراء الإحصائي، فألفيت منها 190 قصيدة عمودية، و66 قصيدة حرّة، وقصيدة واحدة نثرية (إذ ليس في مستطاع النثر

أن يتحمّل وهج الأوراس الحارق ودويّ إيقاعه...)، فكأن ما يقارب 74% من القصائد الثورية تأبى إلاّ أن تكون عمودية... .

وأن بحْريْن اثنين يهيمنان على نصْف عدد القصائد كلّها، هما: الكامل (88 قصيدة) والرمل (40 قصيدة)، ثم تجيء بحورٌ أخرى كالبسيط (24)، والمتقارب (21)، والوافر (17) والرجز (17)، والخفيف (16)، ثم السريع (08) والخبب (08)، ثم الطويل (07)، ثم المجتث (04)، ثم المنسرح (01).

وتتنوّع الأوزان في 05 قصائد، وتغيب في واحدة أخرى... .

(في البدء كان أوراس) أنموذجا

إذا كانت رؤية شاعر الثورة إلى الأوراس لا تكاد تتجاوز مقتضيات المسايرة والمواكبة ونيابة القلم عن البندقية على نحو ما بينا بإسهاب في مقام سابق (1) ، فإن لشاعر الاستقلال رؤية أخرى من حقها علينا أن نخصها بوقفة أخرى كذلك .

ضمن هذا السياق ، تأتي هذه المحاولة التحليلية المتواضعة لتحدد موقع "الأوراس" من الرؤية الثورية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، بعدما اتسعت الهوة الزمانية بين القضية الثورية والنص الشعري .

وقد اصطفينا عز الدين ميهوبي ، في ديوانه(في البدء كان أوراس) (2) ، ذاكرة لهذا الخطاب الشعري الثوري ، على أساس أنه شاعر الأوراس بالدرجة الأولى ، وأنه الشاعر الجزائري الوحيد الذي لا يزال يتغرغر بذكر الأوراس في كل حال ومقام ، وأنه أكثر من تغنى بالأوراس وأغلاه ، وأكبر من استأصل "الأوراس" من عالم التضاريس ليحوله إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري...

ولأجل استبطان ما تيسر من الدلالات الأوراسية التي يزخر بها النص الشعري " الميهوبي " اكتفينا بالقسم الأول من الديوان ، وهو موسوم بـــ" قصائد سقطت من عاشق للأرض والأوراس"؛ أي القصائد العشر الأولى من الديوان، الممتدة إلى غاية الصفحة السابعة والثمانين منه، والتي هي بمثابة مركز الثقل الأوراسي وبؤرته الاستقطابية في نصوص شاعرنا .

ارتأينا أن نمارس عليها الفعل القرائي بأدوات منهجية حديثة تتمثل النص نسقا علاميا،

تتظاهر – منهجيا– أمامه بروح سيميائية توصف بأنها "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"(3) .

حسبنا إذن أن نمسك بسيميائيات الأوراس في النص الشعري " الميهوبي" ، بعد تفريعه إلى نص أساسي يحتكم كثيرا إلى مفهوم البنية ، ونص مواز يكون بمثابة العتبة التي نلج منها إلى أغوار النص..

أولا / الأوراس في النص الموازي :

يأتي مفهوم النص الموازي ثمرة من ثمار التنظير السيميائي المعاصر، آتت أُكلَها – خصوصا– بفعل الجهود التي بذلها الناقد جيرار جينات كما أسلفنا ، والتي أفضت به إلى التمييز الشهير بين نمطين نصيين في نطاق النص الواحد : هما النص الموازي والنص الرئيسي ، ثم التمييز –في نطاق النص الموازي نفسه– بين النص الفوقي(Epitexte)؛ أو ما يتعلق بخارجية النص من استجوابات ومراسلات وتعاليق ... ، والنص المحيط(Péritexte) ، أي فضاء النص وعنوانه واستهلالاته وهوامشه وإهداؤه ... ، وما إلى ذلك من الفرعيات التي كانت من سقط المتاع ، في عرف البنيوية وما قبلها ، فغدت – في ثقافة ما بعد البنيوية– بمثابة البهو (...)الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل ، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة ..." (4) .

وقريبا من ذلك ألفينا ميشال أوتن –أثناء الفعل القرائي– يستعمل مصطلحا إجرائيا يطلق عليه "مواضع اليقين" lieux de certitude ، بوصفها "الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص فهي التي ننطلق منها لبناء التأويل ، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص "(5) ، وقد حصر هذه المواضع في الجنس الأدبي للنص والمتتاليات الكلامية (الكلمات المكررة ،الثنائيات...) والعنوان والعناوين الفرعية وما شاكلها من المواضع التي تشكل "منطلقات قراءة"(6) على حد تعبيره . لكل ذلك ، آثرنا أن نجابه العلامة الأوراسية –أولا– من هذه المواقع السيميائية التي يتيحها منطق النص الموازي .

1– **سيميائية العنوان :**

يمثل العنوان في الدراسة النصية المعاصرة ، مفتاحا سيميائيا مهما ، ومنطلقا علاميا دالا ؛ يقرب البعيد ويفتح المستغلق ، ويضيء المبهم .. ولأن "العناوين عبارة عن

علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية ، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ، يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا .." (7) فهي إذن"أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي" (8) .

ومن الشيق أن مثل هذه الحقائق السيميائية الحداثية لم تغب عن بال ناقد عربي قديم كأبي بكر الصولي الذي أشار إلى ذلك إشارات سابقة طريفة ؛ حين قرر أهمية العنوان قائلا " والعنوان العلامة كأنك علّمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه "(9) مضيفا: " والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء .." (10)

(في البدء .. كان أوراس) هو العنوان الأساس لهذه المجموعة الشعرية ..هو علامتها التي تعلمها ، وأثرها الذي تعرف به (إذا اصطنعنا لغة شيخنا الصولي) .. هو بدء النص ومنتهاه وما بين بين..

يتشكل هذا العنوان من شبه جملة مكونة من جار ومجرور (في البدء..)، تفيد تحديدا زمانيا ماضيا ، متبوعة بعلامة حذف (..) تشكل أخدودا دلاليا في ذهنية المتلقي، ينفتح على أسئلة الماضي السحيق ، تليه جملة فعلية (كان أوراس) مصدرة بالفعل (كان) الذي يستدرك دلالته الناقصة ، ليرد فعلا تاما في هذا السياق اللغوي بمعنى "حدث أو حصل" ومتبوعة باسم (أوراس) الذي يميزه الناسخ (الخطاط) [وهو الشاعر نفسه، على أساس أن المجموعة كلها مطبوعة بخط يد الشاعر] ببنط عريض يستهدف النبر والإبراز والتوكيد والتمييز، على أن (أوراس) هنا يتجاوز وظيفة "اسم كان" (الذي يظل- حتما- بحاجة لخبر منصوب) إلى الفاعلية؛ حيث يرد فاعلا مرفوعا مستغنيا بنفسه عن أي مكمل لغوي.

ولأن" العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر" (11) فقد جاء هذا العنوان الشعري (في البدء.. كان أوراس) منتهكا للجملة المقدسة (في البدء كان الكلمة) التي جعل منها المرحوم "خالد محمد خالد" عنوانا لأحد كتبه ، منزاحا عنها بفعل هذه المصاحبة اللغوية غير العادية التي تجعل من "أوراس" بديلا لـــ"الكلمة" (وهي الأقنوم الثاني من الثالوث الأقدس، في الثقافة المسيحية)، بما يضمن للشاعر إضفاء هالة قصوى من القداسة و"الأسطرة" على علامة (أوراس) .

وتأتي العناوين الداخلية(Intertitres) لتبوح بما يكتم العنوان الأساس ، ولتفصل ما يجمله : (في البدء..) (..وتنفس الأوراس) ،(.. وآخر الكلمات) ، (كان الصخر..وكنت)

،(طلقة أخرى..) ،(ثلاثيات أوراس)،(شموخ..)، (قصيدة الوطن) ، (قافية على قبر النخلة الناسكة) ، (الأميرية) ، ينتظمها جميعا عنوان أكبر (قصائد.. سقطت من العاشق للأرض والأوراس !) وهو العنوان الذي يفضح سر العلاقة بين ذات الشاعر وموضوع الأوراس.

وواضح أن الأوراس كثيرا ما يتردد على هذه العناوين الداخلية ؛ إما بلفظه الظاهر الصريح ، وإما بما يقوم مقامه (الصخر، النخلة ، الوطن) ، وإما بشيء من لوازمه (طلقة، شموخ ..) .

وكل ذلك لا يمكن أن يعني إلا هيمنة واضحة للعلامة "الأوراسية" على الفضاء السطحي للنصوص .

تقوم البنية اللغوية لهذه العناوين ، في أغلب الأحوال ، على مركب اسمي ثابت الدلالة ، بلا تغيير ولا تجدد ، لتجرده من عنصر الفعل الذي يحيل على الزمن ، بما يعني حرص الشاعر على تقرير حال الشموخ الأوراسي ، وتثبيت الصفات اللازبة في الأوراس.

ولا تكاد تخلو هذه العناوين جميعها من علامة الحذف " Les points de suspension" (...) التي تستعمل ، كما هو معلوم " للدلالة على كلام محذوف"(12) ، ومن وظائف هذه العلامة في السباق النصي أن تفتح العنوان على مجال دلالي مسكوت عنه، من شأنه أن يطلق خيال القارئ في التحامه بالذاكرة الأوراسية ، وأن يحقق أدنى خصائص(النص المفتوح) الذي يتجدد بتجدد عملية القراءة ، واختلاف القراء أو المنظور القرائي للقارئ الواحد ...

2 - سيميائية الاستهلال :

ينزل الاستهلال أو"التقديم" منزلا لائقا مما يسميه جينات بالنص المحيط(Péritexte)؛ حيث يشكل– بدوره– علامة دالة في النسيج السيميائي للنص ، تقوم بتنظيم الفعل القرائي، وربما توجيهه . مثلما تحدد توجه المؤلف في مؤلفه ، أو تلخص نظرته إلى الفعل الكتابي، ونظريته في الجنس الأدبي الذي ينتظم نصوصه ، وقد تجيب عن أسئلة ضمنية يتوقع الناص أن يطرحها قارئ نصوصه .

كل ذلك إنما يأتي ابتغاء مرضاة القارئ ، وممارسة أفعال الإغواء والإغراء أمامه ، عسى أن يستجيب للعبارة الضمنية "هيت لك" ! ...

تشغل مقدمة (في البدء كان أوراس) أربع صفحات من المجموعة كلها (من

الصفحة 07 إلى الصفحة 10) ، ولم يستكتب عز الدين ميهوبي مقدما لها بل تولى ذلك بنفسه ، ومن الطريف أن يورد هذه الديباجة بعنوان (قصائد تبحث عن مقدمة !) ، رأى فيها– تواضعا منه– أنها لا تعدو أن تكون "كلمة عابرة حتى لا تخرج هذه المجموعة إلى الوجود دون بطاقة تعريف!"(13)

ولقد تحيلنا هذه الإشارة الذكية ، التي يتمثل "الاستهلال" فيها أو التقديم "بطاقة تعريف" ، على أن هذه المقدمة هي خلاصة لرؤاه الشعرية ، ووثيقة لهويته الشاعرية ...

يتساءل الشاعر، في هذه الديباجة الاستهلالية لماذا اصطفى"الأوراس" رمزا محوريا في ديوانه، وعمودا فقريا لهيكله الشعري ، دون رموز الآخِرين وأساطير الأولين ثم يجيب :

".. لأنه الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف والروح .. لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا أوراس !. لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرمز المتحفز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء .. وكل كلمة أريد أن أجعل منها مادة جديدة لإعادة تركيب أكسجين اللغة التي توجع الفؤاد..لا أعرف ولكن ما فائدة ذلك ؟ .. فالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى ..إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة. الرموز تتشابه ولكن الروح أصيلة !

لماذا الأوراس ؟.. لماذا أنطلق من الأوراس ؟..

لأنني أرفض رموز الزمن "الفرعوني والإغريقي"وأزمنة الأوان الموبوءة التي لا تنبعث منها رائحة التراب ! ، لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم ما عدا طقوس الوطن والشهداء.. وأولئك الذين يحملون الكلمة الصادقة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة وأصالة !

أرفض كل ذلك .. لا لشيء إلا لأنني أملك رمزا أكبر وأعمق .. هو الأوراس ! وما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطنا.. وبقايا حلم أوراسي ! .." (14) .

هي ذي –إذن– إجابة الشاعر عمن يكون ولماذا كان كذلك ولماذا لم يكن إلا كذلك... ، إنها قطعة استهلالية تلخص مرجعية النص عند عز الدين ميهوبي ، وتحدد هويته الأصيلة ، وتقوم مقام الوثيقة التي نحتكم إليها ونهتدي بها حين نضيع في متاهات النص ... .

في ختام الاستهلال ، ينتهي عز الدين ميهوبي من حيث ابتدأ ، أي من عنوان

الاستهلال نفسه (قصائد تبحث عن مقدمة !)، ولماذا جاءت كذلك :

"باكورة أولى.. لم تجد قلما يقدمها إلى القارئ الكريم ، وهذا ليس معناه أن الأقلام جفت والأفكار شلت ، ولكنه الأوراس الذي كان يهمس في أذن هدا الطفل العاشق: لا تتعب نفسك يا بني.. فإنك لن تبلغ الجبال طولا !" (15) .

لم يتعب الشاعر نفسه إذن ، إنما اكتفى بتصعير خده للأوراس.. الجبل الناسك المتعبد.. الشامخ الشاهق الذي لن يبلغ طولا.. وهذا تأكيد آخر وشاهد جديد على عظمة الأوراس في بصيرة الشاعر ، وعمق امتداده في ذاكرته الشعرية ... .

ثانيا /الأوراس في النص الأساسي :

على عكس النص الموازي ، فإن النص الأساسي، (texte principal) مجموعة من الملفوظات المرتبطة ببنية نسقية في ذاتها ، ومع إحالته على بعض العناصر السياقية المتموقعة خارج هذه البنية ، فإنه يظل أكثر انغلاقا من النص الموازي الذي يتمتع بحرية انفتاحية أكثر .

وسنتتبع– فيما يلي– موقع (الأوراس) من الوحدات البنيوية الدالة في النصوص الأساسية في الديوان.

1 – سيميائية اللغة :

يتنازع معجمَ (في البدء كان أوراس) حقلان دلاليان أساسيان : حقل وجداني رقيق ، يحيل على الذات العاشقة للشاعر، ويستقي كينونته الدلالية من مثل هذه الوحدات اللغوية (مواجعي ، الفؤاد، العاشقون، هواك، الذكرى، عيناك، الجرح، قلبي، أضلعي، الأحلام، الروح، المواجد، الموال، الوشم ، الحزن ، العشق،...) ، وحقل موضوعي صلد ، يحيل على الطرف الثاني في معادلة العشق ، تجسده هذه الوحدات الملتقطة من معجم يعج بأسماء الأعلام والأمكنة(الشهيد، الأمير، الدم، التراب، الوطن، الصخر، الشموخ، الأرض، البلد، الجزائر، الجبل، البركان...)

وقد لاحظ أحد النقاد أنه "لا توجد قصيدة واحدة في ديوان عز الدين ميهوبي تخلو من الألفاظ التالية: الوطن الدم الشهيد الأرض الشجر النجم (...) ولفظة الوطن بحروفها تكررت أكثر من 70 مرة " (16) بينما توشك كلمة (أوراس) في هذا الديوان أن تكون " كلمة / مفتاحا " ، على أساس أن حجم تواترها (17 مرة خلال الديوان كله) لا يرشحها

إلى أن تكون " كلمة / موضوعا " مقارنة بكلمتي (الوطن) و(الشهيد) مثلا ...، لولا أنها كثيرة الاستعمال نسبيا في واقعنا اللغوي ، وهو ما يتنافى مع جوهر الكلمة المفتاح . لكأن الأوراس هو كلمة السر في هذا الديوان .

تواتر ذكر (الأوراس) –إذن– بلفظه الظاهر الصريح (17) مرة كاملة ، في النصوص الأساسية من ديوان ميهوبي بغض النظر عن تواتره بلفظ مرادف ، أو حتى باللفظ نفسه خلال النصوص الموازية (العنوان ، المقدمة ، العناوين الداخلية ...) ، فضلا عن وروده بصيغ الضمائر.

وقد جاء هذا التواتر الحرفي في المواضع الآتية :

1 – " أوراس ! يــالغــة الزمــان.. ويـــا فما .. متفجـــــرا ! " (ص13)

2 – "أوراس !فجرني هواك..ومادرت هذي الضلوع بأن جمرك ملهم" (ص18)

3 –"أوراس ! مالك لا تبوح بمارأت عيناك .. أم إن الملاحم مغنم ! "(ص19)

4 –"ماعدت أملك في الحياة سوىرؤى أوراس يعرفهاوقلبي المعدم ! " (ص20)

5 – "أوراس يلتحف الشهيد ..بصخره وتطيرمن كف الشهيد الأسهم ! " (ص20)

6 – "أوراس شق مع المواجع أضلعـــي فنفخت من روحي..وبان الموسم !" (ص21)

7 – "فتطايرت روحي..وزغردت الدنى وتنفـــس الأوراس وانتصب الدم !" (ص21)

8 – "أوراس ..

جئتك مرتين ...

وما عشقت سوى شموخك .. " (ص27)

9 – "أوراس ..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونك .. " (ص27)

10 – "أوراس يقرأ آخر الكلمات

فاتحة الكتاب.. " (ص28)

11 – "لا تقل جئت لأجتر الكلامــــا.. دونك الأوراس فقرأه السلامـــا !" (ص37)

12 – "إن تصاغ النارمـــوالا..فإنـــي أنقش الأوراس في صدري وساما!" (ص38)

13 – "أيها الأوراس ..لا تعتب فإني جئتك اليوم ولم أبلغ فطامــــــا ! " (ص39)

14 –"أ أوراس .. يا قبلـــة للفــداء .. يطوف بها الدهر والشهـــــــداء " (ص43)

15 – "أ أوراس.. لو كان للعشــق تاج لعانق مجدك فلك السمــــــاء" (ص43)

16 – "لعينيك أوراس.. أكتــب شعــرا يزلزل صخرك..من فرط وجدي!" (ص45)

17 – "تنمو الأساطيرفي أوراس ملحمة وقد تلاشت غيوم الحزن والنكد !" (ص61)

نلاحظ مبدئيا أن "الأوراس" يرد هنا (وبنسبة ساحقة) متصدرا لمجمل المركبات الألسنية ، وتصدره الكلام يعني –في أبسط ما يعني– التركيز عليه والاهتمام به كعلامة لغوية دالة .

ومن مظاهر ذلك أيضا أنه غالبا ما يرد "مسندا" يحتل مركز العملية الإسنادية ، وواضح –من خلال المسرد الألسني السابق– أن محل "الأوراس" من الإعراب يختلف باختلاف موقعه من الجملة : فهو "منادى" في تسعة مواضع (17) و"مبتدأ" في خمسة مواضع ، و" فاعل" في موضع واحد ،ثم "مفعول به" في موضع آخر ، ثم "اسم مجرور" في موضع آخر أخير .

واضح أيضا أن "جملة النداء" تطغى طغيانا ساحقا على ما سواها من المركبات الجملية ،

والمنادى –طبعا– هو (أوراس) الذي ينادى بغير أداة ست مرات كاملة ، وثلاث مرات بالأداة: منها مرة واحدة "بأي" الوصلية (أيها الأوراس) ، ومرتين بأداة النداء القريب أأوراس).

ومعلوم أن النداء (بلغة مدرسية) أسلوب طلبي إنشائي غرضه الحقيقي (طلب الإقبال) ،فضلا عن أغراضه المجازية الأخرى كالاختصاص والتوجع ...إنه (بلغة البلاغة العربية) إنشاء طلبي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ، فما دلالة ذلك في النص الميهوبي ! .

الأوراس راسخ في الزمان والمكان (أي حاصل وقت الطلب) ، فكيف لا يكون كذلك حين يناديه الشاعر؟ !..

إن "الأوراس" ، وقد اتسعت الهوة التاريخية بينه (زمن الثورة) وبين الشاعر وقت النداء(زمن الاستقلال) ، مفرغ من محتواه الثوري بعدما تحققت أهدافه فهدأ وسكن ، لذلك تظل دلالات التوجع والشوق والحنين والحلم مرفرفة على الفضاء الذاتي للشاعر حتى وهو في عز التحامه بالفضاء المكاني للأوراس (حالة النداء القريب مثلا)

إن عز الدين ميهوبي يقف على (الأوراس) وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال

والرسوم والربوع والديار ، وقد عفت ودرست بعدما ظعن أهلها وذهبت ريحهم .. يبكي ويستبكي الذكريات الثورية الخوالي ، ويستجدي الأيام الوطنية الغوالي ...

إنه ، في واقع النص ، لا يحن إلى "الأوراس" كإطار مكاني مجرد، ولكنه يحن إليه –حد الانصهار والفناء والذوبان– كذكرى وطنية خالدة ، وفضاء ثوري رحب .

مثلما يعيد رسم "الأوراس" وطنا لغويا ، مطرزا بتهويمات الخيال الجامح الذي يضفي على النص لمحات صوفية وهاجة ، ولمسات أسطورية ممتعة ، مما يؤهل "الأوراس" إلى تشكيل مكان شعري أثير في ديوان عز الدين ميهوبي ، و"المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع..." (18) .

فلا غرو إذن أن يتجاوز الأوراس/ الفضاء الشعري نواته المرجعية أعني الأوراس/ المكان الطبيعي ، بل لا غرو أن يتناقض الأوراسان ! ...

من اللافت للانتباه أيضا في هذا المقام ، أن لفظ "الأوراس"– في المسارد الألسنية السابقة– لا يكاد يرد إلا في سياق لغوي منته بعلامة تعجب (!) ، وهي علامة لها سيميائيتها الخاصة حتما ؛ ذلك أن علامة التعجب (le point d'exclamation) تتواءم في القاموس الألسني مع"التنغيم الهابط المتبوع بوقف ، وتستعمل إما في نهاية صيغة تعجبية أو جملة تعجب حائرة..." (19) ، وأنها (أي "علامة التأثر"(20) أو التعجب) تعبر عن التأثر والتعجب أو التحذير والإغراء أو الفرح أو الحزن أو الاستغاثة أو الدعاء ، على حد رصد الدكتور إميل يعقوب ، وكلها مواقف إنشائية يمليها الخطاب الشعري الذاتي الانفعالي الذي يتوسل به عز الدين ميهوبي حين اختلائه بالأوراس ، وشروعه في طقوسه الغنائية .

إنه تأكيد آخر على الحضور الصارخ للغة (الأنا) الوجدانية ، في هذا الموقف الثوري، بخلاف الجيل الثوري السابق الذي كان يصطنع لغة الـــ "نحن" ، ويذيب ذاتية الشاعر في ضمير جمع المتكلم ، في غمرة الأجواء الهتافية الجماعية السائدة خلال الثورة وبدايات الاستقلال ، وضمن "تأميم الذات" في السياق الاشتراكي "السبعيني " العام.

2 – علامة (الأوراس) في ضوء الثلاثية السيميائية :

لا يزال الدرس السيميائي المعاصر ، في حديثه عن هذه الفرعية الثلاثية ، مدينا أبدا للفيلسوف الأمريكي الرائد شارل بيرس C . S .Pierce (1839–1914) (21)

الذي فرع العلامات قاطبة إلى الثلاثية الشهيرة : أيقونة(icône) ، قرينة(indice)

،

ورمز(symbole) ، وقد اهتدى أحد السيميائيين العرب المعاصرين (22) إلى مطابقة طريفة بين ثلاثية بيرس هذه وعلم الدلالة عند العرب القدامى (الفارابي ، ابن سينا...) منتهيا إلى أن :

الأيقونة = الدلالة الطبيعية .

القرينة = الدلالة العقلية .

الرمز = الدلالة الوضعية .

تتحدد (الأيقونة)– في اصطلاحات بيرس– (23) " بعلاقات التشابه مع الواقع الخارجي" فيما تتحدد (القرينة) برابطة الجوارcontiguïté ، أما الرمز فيتحدد بعلاقات التواضع والاتفاق .

ولقد تستعمل القرينة في (تحليل الخطاب) ضمن نظرية الكلمات / القرائن mots-indices التي يمكن في ضوئها "لخطاب أي مجموعة سوسيو– ثقافية أو سياسية أن يصنف في ارتباطه بالمصطلحات المفشية الكاشفة (termes révélateurs) .."(24)،فما موقع الأوراس من هذه الثلاثية ؟ ! .

قبل أي محاولة للإجابة عن هذا السؤال ، ينبغي أن نستحضر النواة السيميائية لعلامة أوراس، وأن نعيدها إلى مرجعيتها الطبيعية المنحصرة في دائرة التاريخ والجغرافيا ؛ إذ يحيل على سلسلة جبلية شامخة بالشرق الجزائري ، كانت منطلق أول رصاصة في فضاء الثورة الجزائرية الكبرى ، وظلت معقلا ثوريا حصينا إلى غاية الاستقلال .

يستثمر الشاعر عز الدين ميهوبي هذه المرجعية السيميائية لعلامة "أوراس"، ليفجرها بدلالات شتى تطوف حول محيط "الثلاثية البيرسية" طوافا متفاوتا ؛ فقد يرد "الأوراس" ، في سياقات محدودة من ديوانه ، "قرينة" ثورية ، ترتبط ارتباطا عليا بالثورة ، وتدل عليها كدلالة الدخان على النار في مثل قوله :

(أوراس يلتحف الشهيد بصخره وتطير من كف الشهيد الأسهم) (25)

أو قوله :

(أوراس شق مع المواجع أضلعي ففخت من روحي وبان الموسم !

فتطايرت روحي وزغردت الدنى وتنفس الأوراس وانتصب الدم !)
(26)

أو قوله :

(النار والدم والتراب ..

قصيدتي ..

أوراس يقرأ آخر الكلمات

فاتحة الكتاب ..) (27)

أو قوله :

(أ أوراس يا قبلة للفداء يطوف بها الدهر والشهداء) (28)

أو : (تنمو الأساطير في أوراس ملحمة وقد تلاشت غيوم الحزن والنكد) (29)

يرتبط (الأوراس) ، في هذه السياقات الشعرية ، بوحدات معجمية من حقل دلالي موحد (الشهيد ، النار ، الدم ، الفداء ، الملحمة ،...) ، وتدخل في علاقات جوارية سببية، تنتج الأوراس شاهدا ثوريا ، وذاكرة آلية لمرحلة ثورية خالدة .

وقد يرد (الأوراس) ، في سياقات محدودة أخرى من الديوان ، علامة أيقونية ؛ قصاراها استحضار الغائب الثوري عبر نص لغوي يسعى إلى التشبه بملامح المرجع الأصلي وصفاته، لأن "الأيقونة هي الدليل الذي يحيل إلى الموضوع الذي يعبر عنه بواسطة صفاته الخاصة (...) أي هناك علاقة نوعية بين الأيقونة ومرجعها " (30) ،ولأن " الغاية من استحداث الأيقونة هي التمكن من استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر ، بما يشبهه : نظرا وذوقا وشما وسمعا ولمسا ؛ أو الاستعانة بها على تمثل الأشياء بتجسيد طرق كانت في الحقيقة معروفة في سيرة العالم الطبيعي ..." (31)

إلا أن هذه الصورة الأيقونية التي ينحتها الشاعر للأوراس ، لا يمكن العثور عليها مجسدة بشكل كامل في نص معين أو بيت بذاته ، ولكننا نلفيها متناثرة أجزاء أجزاء في مواقف شعرية منفصلة ، لا نقوى على مطابقتها بالأصل الطبيعي إلا حين نجمع أشلاءها من مثل هذه الشظايا اللغوية (الصنوبر، الشموخ ، شيليا ، الصخر ،الأشجار، الأرز، الجبل ، النار، الشهداء، الأفنان، ...) التي نقرأ فيها –بلا شك– بعض تضاريس الخارطة الأوراسية وملامحها الطبيعية .

والملاحظ في هذا المقام ، هو أن القصيدة الميهوبية –رغم انبنائها الواضح على

المرجعية الثورية الوطنية– إلا أنها تسعى بوضوح إلى قطع الصلة الأيقونية الفوتوغرافية المحاكاتية بين نص الأوراس كنسق من العلامات اللغوية ، والأوراس كمرجع أيقوني طبيعي خارجي .

ومعنى ذلك أن (في البدء كان أوراس) يرفض أن يجيء وثيقة مؤرخة للثورة بالشعر ، أو هامشا شعريا ثانويا لمتن ثوري أصلي ، كما كانت بعض النصوص الشعرية الجزائرية في مراحل ثورية معينة ...

على أن أكثر صور الأوراس تواترا عند ميهوبي ، إنما ينتظمها الإطار السيميائي (الرمزي) . وإذا كان شارل بيرس يغلق الرمز ؛ إذ يربط آليا بين الدال والمدلول ، تبعا للأرضية التأويلية المشتركة المتفق عليها ، فإن معظم السيميائيين المتأخرين قد أطلقوا عنان الرمز من مجرد دال صوتي على متصور عيني (أو ذهني في أحسن الأحوال) ، متواطَإٍ عليه إلى علامة شاردة في فضاء دلالي فسيح .

وهذا الإطلاق في تقدير الدكتور عبد الله الغذامي هو "أخطر ما قدمته السيميولوجية ، ويتأسس عنه مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية ، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية ..." (32)

كذلك يطلق ميهوبي(الأوراس) من مجرد إطار مكاني للحدث الثوري إلى رمز فني مهيمن على فضائه الوجداني ، مسافر "مع الدم والحرف والروح ..." (33)

على حد تعبيره في أحد النصوص الموازية .

الأوراس ، في ديوان ميهوبي ، هو الرمز اللغوي الذي يختزل الكون الثوري ،، ويختزِنُه قصيدةً خالدة متجذرة في التراب الذي منه المبتدأ وإليه المنتهى ، ثم يفجرها ملحمة رائعة ، وينفجر فيها :

"عمري تساقــط أحــرفــا صخرية بين الذرى !
كنت الصنوبر في الشموخ وكنت أوردة الورى !
إني اعتصرت مواجعـــــي وكتبت ملحمة الثرى!
أوراس يا لغة الزمـــــــان ويا فمــا متفجـــــرا!!
في البدء كنت قصيدتـــــي والبدء فيك تجــــذرا!" (34)

الأوراس (في آخر الكلمات) (35) هو " النار والدم والتراب ..." و "قصة الزمن" وهو الشموخ الشامخ و"الحب الكبير" والمجد الذي دونه كل مجد :

"أوراس ..
جئتك مرتين ..
وما عشقت سوى شموخكْ ..
أوراس ..
جئتك والعنادل في فمي
وقصائدي سكنت عيونكْ ..
إني سأرحل ..
كي أراك محاصرا
بمواكب الحب الكبير ..
وكي أراك مسافرا في المجد
والأكوان دونكْ .. " (36)

الأوراس أيضا ، هو قبلة الفداء والشهادة والشهداء ،، وهو الكعبة / التحفة المقدسة التي يتوجها الشاعر بأعذب القصائد الغزلية:

"أ أوراس..يا قبلة للفــــــداء.. يطوف بها الدهر والشهــداءْ
أغار عليك من الدهر، لكــــن أغار –أنا– منك عند المساءْ
أ أوراس.. لو كان للعشق تــاج لعانق مجدك فلك السمـــــاءْ.." (37)

" أصوغ من الصخر مليون عقد وأرسم للفجر باقـــــــــة ورد !
لعينيك أوراس..أكتب شعــرا يزلزل صخرك من فرط وجدي !
لعينيك أحمل كل الأمانــــــي فهل يحمل القلبَ صخرك بعدي ! " (38)

والأوراس ، في مقام آخر ، هو الجنة "الجهنمية" المقدسة التي يختزل الشاعر رحيله إليها ، بعدما يتلاشى الوجود المادي بينهما ، فيغرق فيها هوى استثنائيا ، ويتشظى في أتونها وهجا صوفيا يفيض فناء ووجدا :

" إني سأطلع من شموخك نخلـــة حبلى بما يلد الفؤاد ويحلــــم !
ذاب التراب وناح آخر شاعـــــر والعاشقون على الرحيل ترحموا
لم يبق في زمن الرسالة غيرنــا إثنان .. أنت ومن يفجــره الدم !
أوراس فجرني هواك وما درت هذي الضلوع بأن جمـــرك ملهم

فجرت من وهج انفجارك آيــة	ما زال يذكرها لذكري البلسـم
إني بأقبية الذهول .. تهزنـــي	ذكرى ..كما هزت بجذع (مريم)(...)
أوراس! ما لك لا تبوح بما رأت	عيناك أم إن الملاحم مغنـــم !
الله أكبر! في القلوب منـــارة	وعلى الشفاه قصيدة تترنـــم !
آمنت بالدم والشهادة جـنـــة	أخرى .. وجسر الخالدين جهنم !
النار فردوس الطهارة فادخلـــوا	ودعوا الدماء الكوثرية تقسم !(...)
ماعدت أملك في الحياةسوىرؤى	أوراس يعرفها وقلبي المعـــدم !
إني ولدت وفي الشفاه تجـذرت	حمى الشهادة والمقام الأنعـم (...)
أوراس شق مع المواجع أضلعي	فنفخت من روحي .. وبان الموسم !
فتطايرت روحي وزغردت الدنى	وتنفس الأوراس.. وانتصب الدم ! " (39)

وحين يفيق الشاعر من فنائه الصوفي في روح محبوبه(الأوراس) ، وتنفصم رابطة (الاتحاد) بينهما ، يلفي نفسه رضيعا في حضن (الأوراس) /الأم :

"أيها الأوراس لا تعتب فإني جئتك اليوم ولم أبلغ فطاما " (40)

ويظل الأوراس ، عند ميهوبي ، المعين السيميائي الذي لا ينضب ، والجبل الرمزي الذي لن يبلغ طولا !...

3 - سيميائية الإيقاع :

يشكل إيقاع النص الشعري – في المنظور السيميائي- علامة دالة ، تحدد بأنها "شيء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه " (41) فهو –إذن- " ليس إشارة بسيطة ، ولا متفقا عليها.." (42) .

ويتكئ الخطاب "الأوراسي" في ديوان ميهوبي ، اتكاء واضحا على النسق الإيقاعي في شكله (العروضي) بدرجة أوْلى ، كما نبين بعد قليل :

أ / إيقاع الوزن :

تستنيم القصيدة الميهوبية ، استنامة قصوى ، إلى النظام الخليلي العمودي (القائم على تناظر الشطرين وانتهاء كل بيت بعلامة إيقاعية مطردة عموما) ، وقد أثبت لنا الإجراء الإحصائي ، الذي قمنا به في القصائد (الأوراسية)العشر ، وجود07 نصوص منها عمودية ، ونص واحد حر ، ونصين اثنين ممزوجين يتبادلان النمطين معا في الآن نفسه. وهي أمارة دالة على أن النمط العمودي يظل أفضل الأنماط الإيقاعية وأطولها

مسايرة للنفس الثوري الخطابي ، وأقواها تحملا للوهج الأوراسي المتأجج ، على أن السياق الثوري قد يقتضي جوا تأمليا هادئا، يملي على الشاعر إطارا إيقاعيا حرا ، كما حدث للشاعر في قصيدة (آخر الكلمات) ، وهو يدبج آخر الحروف ويوقع آخر معزوفات النبض الأوراسي المسافر ، وقد خبت جذوة الأوراس الثائر في أعماقه .

وقد يتعدد السياق الدرامي للنص ، ويتوزع بين نفسين مختلفتين : نفس الماضي الثائر ونفَس الحاضر الساكن ، كما في قصيدتي (كان الصخر وكنت) و(شموخ) اللتين اقتضى سياقهما هذا ذلك القالب الهجين : العمودي والحر معا فضلا عن استقلال كل قالب ببنيته الوزنية المختلفة.

يظهر الإجراء الإحصائي أيضا استبداد وزن "الكامل" بالمنظومة الإيقاعية للنصوص الأوراسية؛ حيث يسيطر على ثلاثة نصوص منها (في البدء ،وتنفس الأوراس ، وآخر الكلمات)، يليه وزن "البسيط" (مستفعلن فاعلن ×4) ثم تليه ثلاثة أوزان بنص واحد لكل منها، وهي: الرمل "فاعلاتن ×6 " (طلقة أخرى) ، ثم المتقارب " فعولن ×8 " (ثلاثيات أوراس) ، ثم الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" (قافية على قبر النخلة الناسكة) .

وبعد ذلك يلجأ الشاعر إلى المزج الإيقاعي بين أوزان شتى (يقتضيها السياق الدرامي المشار إليه)، في قصيدتين اثنتين هما : (كان الصخر وكنت) التي يمزج فيها بين إيقاعات الخبب (المتدارك المقطوع حينا " فِعْلن " والمخبون حينا آخر " فَعِلن ") والكامل " متفاعلن" والرمل "فاعلاتن " ، وقصيدة (شموخ) التي يجمع فيها بين مجزوء الوافر " مفاعلتن ×4 " والخبب "فعلن" والمتقارب التام " فعولن ×8 " .

وتشترك كل هذه الأنماط الوزنية التي يتخذها الشاعر سبيلا إيقاعيا مفضلا (الكامل ، البسيط ، الرمل ، المتقارب ، الوافر ، المتدارك) في طابعها الغنائي ، وإيقاعها المتصاعد، وشيوعها في السياق الإيقاعي للنص الشعري العربي المعاصر ؛ حتى لكأن الشاعر لا يود أن يباغت المتلقي بإيقاع غير مألوف ، بل يكتفي بمحاربته بسلاحه حتى يحقق معه التواصل الثوري الجماعي الذي يبتغيه .

كما أن جل هذه الإيقاعات الوزنية (باستثناء البسيط والوافر) أوزان صافية تبتغي الحفاظ على صفاء " الوحدة التكرارية" (التفعيلة الواحدة) ، وتحيد عن الأوزان المركبة التي قد تخدش الأذن الموسيقية للمتلقي...

ب / إيقاع القافية :

يعتمد الخطاب الأوراسي في ديوان ميهوبي ، القافية عنصرا إيقاعيا أثيرا ، وعلامة أيقونية للصدى الأوراسي المدوي ؛ إذ يسعى إلى استحضاره استحضارا نغميا ، وتأتي "أهمية القافية في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساسي للتنغيم في اللغة العربية مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية Cadence والذي هو أهم موقع –إيقاعيا– في البيت " 43) .

وقد أردنا أن نجابه السيميائية الصوتية لإيقاع القافية في القصائد الأوراسية العمودية (التي تبرزها بجلاء ، خلافا للقصائد الحرة) ، فلم نجد بدا من التظاهر أمامها بالإجراء الإحصائي الذي يستقصي أصوات الروي (على أساس أن الروي هو الأكثر اطرادا بين حروف القافية جميعها) ، فقادنا ذلك إلى ملاحظة سيطرة حرف الدال على مواقع الروي من المقطوعات السبعة عشرة (التي تنحل إليها القصائد العشرة) ، برصيد (04) مرات ، ثم حرف "الميم" (03 مرات) ثم حرف "الراء" و"العين" (مرتين لكل منهما) ، ثم " الحاء والنون واللام والياء والباء والهمزة " (مرة واحدة لكل حرف).

وبمراجعة هذا الإحصاء على درس (الأصوات اللغوية) (44)، تبين لنا أن كل هذه الأصوات باستثناء "الحاء" أصوات مجهورة (أي يهتز معها الوتران الصوتيان) .

وأن حرف الدال –الذي يسيطر على البنية الصوتية لروي النصوص– صوت مجهور انفجاري (شديد).

فكل الطرق الإيقاعية إذن تؤدي إلى هذه الحرارة الموسيقية الجهورية الطاغية على لغة النص الأوراسي ، وهي –بلا شك– أمارة من أمارات الشبق الوجداني الثوري المتوهج الذي يحضن الشاعر وهو يحتضن أوراسه الظافر وثورته المظفرة !...

وأخيرا فإن الأوراس –في هذا الديوان الشعري– هو العلامة المركزية المهيمنة على الفضاء السيميائي للنص ، من العنوان إلى علامة الوقف ..

هو " المعادل الفني " للوطن ،، هو " المطلق" الذي يسافر إليه الشاعر –في خشوع وتبتّل وتهجد– مريدا صوفيا في رحلة روحية طافحة بالمقامات والأحوال ،، هو " الأيقونة" الثورية التي تستحضر أحوال الماضي المجيد ،، هو شاهد الثورة وشهيدها ، هو المكان الشعري الحالم والملاذ الروحي الذي يأوي إليه الشاعر حين يباغته قيظ الواقع ،، وهو كلمة السر التي تلتقي عندها الأبجدية اللغوية كلها ...

لقد استنفد الشاعر –أو كاد– كل ما يتيحه الأوراس الطبيعي من دلالات شتى ،

فسخّر في سبيل ذلك كل ما أوتي من طاقات رمزية تخييلية ، ومواد لغوية وإيقاعية ، وعلامات نصية موازية ...ومع ذلك يمكن أن نقول باعتداد كبير :

ما أعظم الأوراس ! وما أصغر النص !!!

ثم لا نملك إلا أن نقول مع شاعرنا الأوراسي :

(أيها الأوراس لا تعتب فإني جئتك اليوم ولم أبلغ فطاما) ! .

الهوامش :

* – تنقله الدراسات العربية إلى ترجمات كثيرة مختلفة: (عتبات النص، أهداب النص، النص المصاحب، شبه النص، لوازم النص، الملحقات النصية، مرافقات النص، المناصصة، المناص،...).
للاستزادة في الحدود والمفاهيم، تراجع أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004–2005، ص 353، 354، 394، 395، 396.

1- Gérard Genette : Seuils, éd du seuil, 1987, P 07-08.

2 - Ibid , P 376.

3 - Ibid, P 377.

[3] - ديوان بدر شاكر السياب: م01، دار العودة، بيروت، 1971، ص 387.

[4] - محمد مهدي الجواهري: المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد 01، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1968، ص 234.

[5] – صالح خرفي: أطلس المعجزات، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 11 و15.

[6] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: أغنيات أوراسية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1979

[7] – سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، 1993، ص 168.

[8] – عبد الله حمادي : تحزّب العشق يا ليلى ، دار البعث ، قسنطينة ، 1982 ، ص 206 – 207 .

[9] – ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص 394.

[10] – فصول، القاهرة، م15، ع03، خريف 1996، ص 243.

[11] – وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، بيروت، دمشق، 1985، ص 72.

12 – أنظر دراستنا / الثورة التحريرية : تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية ، مجلة الثقافة ،وزارة الثقافة بالجزائر السنة20 العدد 108 ماي /جوان 1995 ص(13-32)

13 – عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ط1 ، دار الشهاب ، باتنة،1985

14 – جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ضمن (عالم الفكر) ، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، م25 ،ع03 ، يناير/مارس 1997،ص79 .

15 – السيميوطيقا والعنونة ، م . س ، ص102 .

16 – ميشال أوتن : سيميولوجية القراءة ، تر . عبد الرحمن بوعلي ، علامات ، جدة ، ج21. م06 ، سبتمبر1996 ، ص361 .

17- نفسه ، ص362 .

18 – السيميوطيقا والعنونة ، م . س، ص98 .

19 – نفسه ، ص 97 .

20 – أبو بكر الصولي : أدب الكتَّاب ، نسخ و تصحيح وتعليق : محمد بهجت الأثري ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1341 للهجرة ، ص143 .

21- نفسه : ص147 .

22 – السيميوطيقا والعنونة ، م . س ، ص98 .

23- د/ إميل بديع يعقوب : معجم الإعراب والإملاء ، دار شريفة ، الجزائر، د.ت ، ص149 .

24 – الديوان ، ص07 .

25 . الديوان ، ص07-08 .

26 – الديوان ، ص10 .

27 – صالح مفقودة : مع الشاعر عز الدين ميهوبي من خلال ديوانه ، جريدة النصر ، قسنطينة ،22 مارس1989 .

28 – لم نأخذ هنا في حسباننا ما يراه النحويون التقليديون في مثل جملة (أيها الأوراس) ؛ حيث لا يعربون الأوراس منادى وإنما بدلا أو عطف بيان ل (أي) الوصلية التي ينادى

بها المعرف ب ألـــ.. .

29 – اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ط1 ، دار الحداثة ، بيروت 1988 ، ص06 .

30 – Jean Dubois (et autres) : dictionnaire de linguistique , Larousse , Paris , 1991 , p 383 .

31- معجم الإعراب والإملاء ، م . س ، ص142 و149 .

32- را : عبد الملك مرتاض : الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس ، علامات ، ج04 ، م01 ، 1992 ، ص(140-173) .

33- عادل فاخوري : علم الدلالة عند العرب –دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 .

34-Dictionnaire de linguistique ,op. cit. p248 .

35- ibid. , p256 .

36 – الديوان ، ص20 .

37 – الديران ، ص21 .

38 – الديوان ، ص28 .

39 – الديوان ، ص43 .

40 – الديوان ، ص61 .

41 – . أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي ، مطابع إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ص05

42 – عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، علامات ، ج05 ، م02 ، سبتمبر 1992 ، ص163 .

43- د/ عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1985 ، ص49 .

44 – الديوان ، ص07 .

45 – الديوان ، ص13 .

46 – الديوان ، ص23 .

47 – الديوان ، ص27 .

48 – الديوان ، ص43 .

49 – الديوان ، ص45 .

50 – الديوان ، ص17 ، 18 ، 19 ، 20 ، 21 .

51 – الديوان ، ص39 .

52 – د/ سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص135

53 – نفسه ، ص136 .

54 – العروض وإيقاع الشعر العربي ، م . س ، ص129 .

55 – را : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ط5 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1975 .وقد أفدنا من هذا الكتاب في الكثير من المفاهيم الصوتية .

الأبعاد السيميائية لفعل الترجمة (مقـــــــارية ثقافيـــــــــة)

د/الأحمر فيصل
جامعة- جيجل -

لا يمكن أن نعود بالترجمة إلى تاريخ محدد يفترض انطلاقهـا منـــه... وذلـــك لأن الترجمة نفسها – كما سنرى لا حقا- اكتسبت على مر التاريخ أكثر من دلالة واحدة، فهي حينا نقلٌ لأفكار أخرى (اقتباس) وحينا آخر تبدو شاملة لأي حديث عن الأجانب (التاريخ مثلا)، كما لا يُمتنع أن تتعلق بالحديث عن الإنتاج الفكري للآخرين (التعليق والعرض)... وسنجد كل كتابة تتحول إلى ترجمة بهذا الاعتبـــار ... إلا إن المتـــرجمين المختصـــين والمنظرين وخاصة مؤرخي الترجمة يحاولون عدم الابتعاد عن المعنى الأكثـــر تـــداولا والذي هو نقل إنتاج الآخرين من لغة إلى أخرى مع وجود نص متداول معروف في لغته الأم.

يعود بعض المؤرخين إلى ملحمة غلغامش (3000 ق.م) التي وجدت لها آثار في أكثر من بيئة لغوية ويقولون إنها نالت رواجا ما وقام الرواة – على أبعد تقدير – بنقلها مـــن لغتها الأصلية (السوسرية أو الأكادية)... ويستدلون بذلك على أول فعـــل ترجمـــة فـــي التاريخ المعروف... إلا أن مؤرخين آخرين يأتون إلى محطة أقرب بكثير متوقفين عنـــد النصوص الدينية الهندية المتعلقة بعقائد الفيدا VEDA (حوالي 1500 إلـــى 1000 ق.م) إذ نملك اليوم وثائق قديمة تقدم هذه النصوص بلهجات عديدة كي يتمكن منها أكبر عـــدد من الأتباع.

ويعد المؤرخان جيورجي رادو وجورج شتاينر G. RADO / G. STEINER أهـــم مؤرخين لظاهرة الترجمة (1967، 1975 بالترتيب) وسوف نتبنى تقسيم شـــتاينر الـــذي أرّخ للترجمة كفعل واع بنفسه، لا كوسيلة للتعامل مع كتابات الآخرين فحسب، وقد قسم المراحل التي مر بها ما يسميه شتاينر بـــ " الوعي بالترجمة " إلى أربعة أقسام هي(1)

• **المرحلة التجريبية**: أول مترجم في الغرب هو الأسير الذي تم عتقه ليفيوس أندرونيكوس الذي ترجم الأوديسا إلى اللاتينية عام 240 ق.م ... في حين يعد أول منظريْن لفعل الترجمة هما الكاتبان الرومانيان: شيشرون (كتاب الموعظة الكبرى – 46 ق.م) وهوراس (عن الشعر –20 ق.م) وكانا متفقين على اعتبار الشاعر ناشرا للمعرفة والحكمة ومزوّدا للغة المحلية بما يأتي به من ثقافات مجاورة أو قديمة... كما تناول كل منهما فكرة التعامل مع نصوص الآخرين، وفكرة اقتباس المعنى حينا واقتباس الأفكار حينا آخر...

ومن الشعر الأغريقي الذي ظل مهيمنا على المترجمين إلى اللاتينية انتقل الاهتمام بدءًا من القديس جيروم SAINT JEROME (384 م) إلى ترجمة الكتاب المقدس طورا بعد طور، إيمانا من هذا القديس بأن القراءة الجديدة لهذه النصوص هي وسيلة للصراع ضد الحكام الذين يفرضون نمطا من القراءة اتكاء على بنية لغوية معينة لا مهرب من تأويلها إلا بالترجمة إلى لغة أخرى (أو حتى بالترجمة داخل اللغة نفسها، شيء مثل تحديث القوالب اللغوية)(2).

وهو المنحى نفسه الذي يسير فيه الملك الفريد وهو يقرر وسط زوابع الكنيسة في القرن التاسع للميلاد أن يأمر بترجمة الكتاب المقدس من اللاتينية إلى الإنجليزية كي يرفع مستوى الروح الدينية لرعاياه ويحسّن تدينهم... بعد ذلك بقرون اتهم المترجم الإنجليزي تينديل (1525) بالزندقة بسبب ترجمة أنجزها أزعجت النظام الملكي... إلا أن الترجمة الألمانية التي قام بها لوثر (1500) تعد اليوم من المنعرجات الحاسمة للنهضة الأوروبية.. ولهذا نقرأ في التاريخ الثقافي لأوروبا عن كون النهضة ميدانا "للجدال بين المترجمين".

ولا يمكن أن حصر كل الظواهر التي يزخر بها عصر النهضة، لذلك نكتفي بذكر بعض المحطات المرتبطة بمباشرة الترجمة تجريبيا لا منهجيا.

- في تحفته الفنية (حكايات كانتربري) جاور الإنجليزي تشوسر التأليف والترجمة والاقتباس والمراسلات والنقول ... عادّا كل ذلك وجوها لعملة واحدة هي التأليف الفني (1380).

- **المرحلة الإليزابيثيــة:** شهدت حركة ترجمة واسعة جــدا، ويبــدو أن الملكــة أرادت مضاهاة ما كان شائعا قبلها بقرنين أو ثلاثة في طليطلة وبغداد ... (أحــدهم عنــون كتابا له: الترجمة ، ذلك الفن الإليزابيثي).
- في القرن 16 ظهر أول كتابين ينظران لعلم الترجمة، هما على التــوالي: " طرائــق الترجمة من لغة إلى أخرى " (1547) للفرنسي إيتيين دولي – "مختصر الترجمــة" (1570) لمارتن لوثر الألماني). وقد حدد إيتيان دولي خمسة أســس لا بــد منهــا لإجادة الترجمة(3):

أ–الفهم الجيد للنص الأصلي مع توضيح النقاط الغامضة والتنقيب عن خفاياها.

ب– المعرفة الجيدة باللغات المعنية.

ج– تجنب الترجمة الحرفية le mot à mot.

د–استعمال اللغة التداولية أثناء الترجمة.

ه–اختيار الكلمات وتنظيمها من أجل المحافظة على الإيقاع الأصلي وعدم إهــدار روح النص.

- **المرحلة الفلسفية**

بعد القرن 19 المرحلة الفلسفية لتطور " علم الترجمــة" : (وإن كــان المــيلاد الحقيقــي للترجمة كعلم لا يعود إلى أبعد من النصف الثاني للقرن العشرين) لأسباب عديــدة، مــن بينها كون العلوم الأخرى بدأت تنظر إليها (الترجمة) كوسيلة للتفكيــر لا كوســيلة لنقــل الأفكار فحسب (شليغل، إيمرسن)(4)، وربما يكون ما يجب ذكره في سياق الحديث عــن تاريخ الترجمة في القرن 19 هو الجمهرة الكبيرة من المستشرقين الإنجليز الذين انتقلــوا إلى البلاد العربية وبعض بلدان آسيا من أجل دراسة اللغة (الفكر، الثقافة)، وكان ذلك في إطار خدمة الاستعمار للأسف الشديد – لا في إطار علمي... إلا أن هذا الصنيع هو الذي جرّ المنظرين إلى التأمل في البعد الفلسفي للترجمة (ونقصد بالبعد الفلسفي تعدد الأبعــاد وتعقد الأهداف وتداخلها) وقد كتب شاعر ألمانيا " غوتة" (ديوانه الشرقي – 1819–) وفي مقدمته عرض مسهب للدور المركزي للترجمة التي يراها واقفة بالضرورة خلف كل أدب جيد، وذلك مرورا بخطوات ثلاث(5):

أ– التعريف بالبلدان الأجنبية حسب المقاييس المتزامنة معنا.

ب- نقل معنى النص إلى جانب روح مؤلفه وطريقة تفكيره وذلك بواسطة التمثيل والاقتباس.

ج- خلق هوية متوسطة للمسافة بين الأصل والترجمة، وذلك باختراع طريقة جديدة للكتابة تحافظ على خصوصية الأصل وروحه وتؤديهما بشكل جديد.

رؤية فلسفية أخرى هي تلك التي عبر عنها الشاعر الإنجليزي بيرسي شيلي (1821) حينما عدّ الترجمة فعلا مشبعا بالهباء، لا جدوى منه في الحقيقة، لأن ما نترجمه مختلف أبدا عما كتبه صاحبه أول مرة، وكان يردد بمرارة بأن التراجم التي قام بها (وهو مترجم غزير) لم تكن سوى ملء الفراغ الثقيل بين قصيدتين فحسب.

المساهمة الثالثة في هذه الاعتبارات الفلسفية جاءته من قبل مترجمي الكتب المقدسة التي تعبر جميعها على قدسية الكلمة وحتى قدسية الحرف (كما هي الحال في القرآن الكريم) ، فالترجمة هنا تتحول إلى نشاط خطير وإلى أرضية ملغمة في بعض الأحيان.

وإذا كان بودلير (مترجم أعمال إدغار آلان بو 1848-) متفائلا إلى درجة جعلته يقرّ بإمكانية ترجمة القصيدة الجيدة إلى مقطوعة موسيقية أو إلى لوحة زيتية وليس فقط إلى قصيدة تماثلها فإن الاتجاه الغالب كان متشائما بسبب ضيق السبل التي لا تؤدي سوى إلى أحد المنفذين(6):

أ- اللجوء إلى الترجمة الحرفية، والاهتمام فقط بدقة النقل اللغوي، وهو الأمر المؤدي إلى إنتاج تراجم متكلفة.

ب- خلق لغة على قدر من الغرابة تستطيع خلق شعور بخصائص النص الوارد على اللغة المترجم إليها كما هي في اللغة الأصلية (غرابة تذكر بالهوة الزمانية والمكانية للنص).

وربما يكون الجدل الحاد في النصف الثاني من القرن 19 والذي دار حول اللغة التي ينبغي أن تترجم بها الأعمال الإغريقية .

وكان الفيلسوف ماثيو آرنولد (صاحب كتاب " حول ترجمة هوميروس" - 1861-) يقول إنه يجب أن يترجم بلغة حديثة خالية من العبارات القديمة والاصطلاحات الميتة، ثم إن المترجم يجب ان يكون من " الشعراء العلماء" كي يلمّ بعناصر التأثير في النص الأصلي ثم يخترع طرائق لإحداث الأثر نفسه في اللغة الحديثة المترجم إليها.

وعلى امتداد القرن ظل التيار الأكثر احتراما هو اتجاه الأدباء المترجمين (عن حماس وميل شديد) لأدباء آخرين، رغم أن بعضا منهم ترجم نصوصا تحمّس لها دون أن يكون ضليعا في لغتها، وكانت النتيجة تحفا فنية في اللغة المترجم إليها ... ألم يصف غوته ترجمة الشاعر الفرنسي جيرار دي نيرفال لمسرحيته "فاوست" بأنها أحسن من النص الأصلي الذي كتبه هو بالألمانية...(ونذكر في هذا الصدد أيضا بتراجم بودلير لادغار آلان بو) ... والملاحظ في هذه الفترة هو كثرة التراجم الأدبية خاصة من الروسية ومن الإنجليزية صوب اللغات الأوروبية الأخرى... وكذلك وجود تأملات عابرة للممارسين حول النشاط الذي كانوا بصدد مباشرته.

- **المرحلة العلمية(7)**

القفزة الكبيرة التي قفزتها الترجمة كي تتحول إلى "علم" حدثت بعد الحرب العالمية الثانية، وساهم في ذلك كثير من المعطيات، على رأسها تطور علم اللسانيات الذي دفعت به الأوساط الحكومية إلى التعرف أكثر على اللغات المحلية واللهجات الدارجة، وذلك من أجل الجوسسة والتجارة أساسا... عامل ثان هو تكاثر عدد الصحف وحاجة هذه الأخيرة الماسة إلى نصوص مترجمة...ومن جهة ثالثة نشوء تشكيلات جمعوية مهتمة بالكتاب المقدس، عملت على ترجمته إلى لهجات محصورة الدائرة ... وكل ذلك مما تضطلع به المباحث اللسانية (المدرسة الأمريكية أساسا)... وهذه الحركة التي وسعت نشاط الترجمة وأكثرت عدد المترجمين ، جرّت في السياق نفسه إلى التأمل في الذات من أجل تعريف علمي وعقلي لا يترك مجالا للأخذ والرد مثلما هي حال المحاولات السابقة... وقد أصبح المنظرون في القرن العشرين غير راضين بفكرة القرن 19 التي تجعل أبعد هدف ترجوه ترجمة جيدة هو النقل الوفي للأصل المستوفي للمضمون والمحافظة على قدر كبير من الشكل مع واقعية معينة ... وأثر في كل ذلك ما ذكرناه مما أدى إلى الشرخ الكبير بين أدوار كل من المترجم والقارئ والناقد والمؤلف (وهو الأمر الذي لم يحدث من قبل بشكل تام الوضوح). ثم إن الترجمة – والتي كانت أدبية بالدرجة الأولى– وسعت دائرة نشاطها بغتة لتشمل ميادين جديدة مثل الكتابة للطفل، كلمات الأغاني، الكتابات القانونية ... الخ، كما صارت تستعين بها تقنيات متنوعة جديدة (دبلجة الأفلام، ترجمة الإشهار)... كل هذا النشاط أدى إلى ضرورة مقاربة العملية بطريقة علمية (بمساعدة اللسانيات ثم السيميائية)... كما دخلت بعين الاعتبار عناصر جديدة مثل الكفاءة المهنية المؤدية إلى

الربح المادي، ومحاولة إسناد مهام الترجمة إلى أجهزة متخصصة لربح الوقت وتوفير المال، وكذلك – وللسبب الأخير دائما – إسناد مهام الترجمة إلى الطلبة المبتدئين الذين لا تجربة لهم...الشيء الذي أدى إلى تهميش المترجمين الأدباء وتحويلهم إلى الصف الثاني، لفائدة ترجمة تريد نفسها علمية.

- **المرحلة التأويلية:**

بدءا من الستينات، وفي سياق عالمي يسمه تحرر البلدان المستعمرة، الشيء الذي أدى إلى تكاثر اللغات المستعملة على الساحة الدولية، كما تسمه الاسئلة الكبيرة ذات الطابع الفلسفي حول الدور الثقافي لعلم الترجمة، والمساهمة التي من شأنه أن يقوم بها من ثقافة مسالمة متفتحة على عالم ما بعد الاستعمار (8)... بدءا من هذه المرحلة إذن انتقلت الترجمة إلى علم يبحث عن وسائله وعن ماهيته في حد ذاته، فاستقل عن كل الميادين المعرفية، ودخل في سلوك تأويلي ... باحثا بذلك عن أسباب وجوده في ذاته لا في "ما حوله" ... وشيئا فشيئا أصبح السؤالان الكبيران هما:

- لماذا لازمت الترجمة الإنسان منذ القديم؟ أي: ما الذي يجعل الترجمة حتمية تاريخية؟
- كيف يتم الاشتغال الداخلي للترجمة؟ (ويلحق بهذه المساءلة بحث عن تصنيف منهجي دقيق لأنواع الترجمة وطرق اشتغال كل نوع على حدة).

الأبعاد الثقافية للترجمة

بعد هذه الخلاصة التاريخية وجب طرح الاسئلة المتعلقة بالترجمة منظورا إليها من زاوية حضارية بحتة، وحينما نقول " حضارية" تكون ظلال هذا النعت التقريبي متعلقة أساسا بالنظر إلى المنعوت من زاوية ثقافية ومن زاوية موقع الموضوع المتحدث عنه في الإطار الجيوسياسي للعالم.

ما يحدث على أيامنا هو غوص الترجمة بأنواعها في ميادين كثيرة – تكاد تتجاوز الحصر، و هي قسمان؛ أحدهما تقني بحت، مما هو مذكور سابقا أو ما يقترب منه، والقسم الآخر هو التراجم " الموجهة" أو " الخطيرة"، ويدخل في هذا الإطار كل ما هو ترجمة سياسية أو التراجم التي تقوم بها مراكز بحث متخصصة في شؤون بقعة ما من العالم... لقد لاحظ بعضهم أن ترجمة المقتطفات التي تلقي الضوء على العقلية العربية والمأخوذة من أهم المواقع تاصحفية العربية هي ترجمة موجهة إلى حدّ بعيد، ثم تحرى

هؤلاء الملاحظون- المقربون من البنتاغون- فوجدوا التراجم عبارة عن خدمات مجانية من قبل مركز بحث ذي توجهات صهيونية ... والسؤال الواجب طرحه هنا هو: هل يمكن أن تكون الترجمة خيانة مزدوجة لا خيانة واحدة كما تعلمنا؟(9) ... ثم يتولد السؤال الثاني: كيف يمكن أن نعالج هذا العدول الكبير عن مهمة الترجمة الأساسية التي هي مد جسور التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان؟

لا شك أن هذه المداخلة البسيطة لا تطمع في ضخامة مشروع كهذا... بل تكتفي بالإشارة إلى بعض المواقع.

جاء شعور قوي لدى المثقفين بانحسار دائرة الاستعمال اللغوي نتيجة التلفزيون (منذ سبعين سنة) والإعلاميات (منذ خمسين سنة) وشبكة الأنترنت (منذ خمسة عشرة سنة على أبعد تقدير)... وتنامى هذا الشعور أمام المدّ الكبير لبعض اللغات " المهيمنة" كالإنجليزية والفرنسية والصينية – مؤخرا – في ظل مفاهيم سابقة كالقرية الكونية وحالية كالعولمة والكوننة شعور جعل كثيرا من قراء الكرات الجيوسياسية البلورية يتوقعون موت الترجمة... إلا ان الواقع أثبت غير ذلك، فالعولمة بقدر ما تعمل على نشر لغة مهيمنة (كالإنجليزية) بقدر ما تحافظ على انغلاق بعض أبناء بعض البيئات اللغوية على لغاتهم، والهدف من ذلك – لسوء حظ الترجمة – هو انغلاق الثقافة البعيدة عن دائرة الهيمنة – كما سنرى لاحقا – ... أما منطلق هذا فربما يكون التعريف الجديد للثقافة في نهايات القرن العشرين، وانتقال مفهوم الانفتاح على المعرفة البشرية، وتلقيح الأنا بالآخر، والتزام قيم الإنسانية بدلا من قيم القومية أو أي نوع آخر من القيم الأممية ، إلى مفاهيم أخرى عبر عنها تيري ايجلتون تعبيرا مختصرا جيدا وهو يصرّ على ثلاث نقاط هي(10):

أ- النظر إلى الثقافة على أساس كونها تربية أخلاقية، أي انها خاضعة لبرنامج أو لمنظومة من القيم " المحضورة" التي تحدد الأخلاقي من أجل إقصاء ما هو لا أخلاقي... ولا يخفى أن للعصبيات الدينية النشطة منذ حوالي أربعين سنة في مختلف أنحاء العالم دورا أكيدا في انكماش تعريف الثقافة بهذا الشكل.

ب- التعددية كآلية عنيفة لإقصاء الآخر بإذابته في الأنا، لا كآلية للاعتراف بالآخر وجعل الـ" هو" يقف إلى جانب " الأنا" حسب الحلم الرومانسي الذي بشرت به ما بعد الحداثة ... والنموذج الإمريكي (سنعود مرارا إلى هذا الأميركا المهيمنة) الذي يعمل على إذابة وابتلاع مختلف الاثنيات تحت عنوان "تعدد الأعراق"،

والذي ينتج أفرادا مختلفي الشكل (واللون و الملامح) متشابهين تماما في المضمون " الأخلاقي".

ج- التراوح المستمر بين المركز والهامش، فالمركز صورة تقدمها الثقافة للإعلام وتنطق بها المؤسسة وتكرسها البرامج التعليمية والخطابات السياسية والهامش هو تلك الطاقة الكامنة التي تقهر باسم المركز في انتظار أن تحظى بكثافة كافية كي يلتقطها المركز ... وهكذا.

في ظل هذا البرنامج الجديد الصارم يصبح التعريف القديم للترجمة بحاجة إلى إنعاش لا شك فيه، وتصبح الرقعة بحاجة إلى تحديث ما.

الترجمة من...؟ أم الترجمة إلى ...؟

كثيرا ما وضعت الترجمة على أساس كونها سلاحا لمواجهة الضعيف لهيمنة قويّ ما، فكأن الثقافة المواجهة للضغط تعمل بواسطة الترجمة على فرض وجودها وإلقاء الضوء على خصوصياتها ومحاولة الخروج من دائرة الانعزال المسلط عليها، وقد حدث شيء كهذا في بدايات العصر الذهبي للترجمة في الثقافة العربية، إذ يبدو أن أسماء المترجمين آنذاك: يوحنا بن ماسويه، ابن البطريق،ابن مطر، عبد الله ابن المقفع ... وتراجمهم ليست بمعزل عن اختياراتهم الثقافية، وإن كان هذا الموضوع محتاجا إلى دراسة أوسع مما نحن بصدده، كما حدث مرارا وعلى امتداد التاريخ، وقد يكون العدد الكبير من الكتب الروسية التي ترجمها الروس إلى مختلف لغات العالم أثناء فترة الحرب الباردة، خير دليل على ما نشير إليه .

ويسير بالتوازي مع هذا المسار ذلك الاتجاه الانعزالي الذي يرى الترجمة سيفا مسموما وسلاحا في خدمة الضفة المقابلة، ويضع موت الترجمة شرطا حصريا للمحافظة على الخصوصيات المحلية(11)... ورد الفعل هذا يشمل طرفي الهيمنة، وهو جديد إلى حدّ بعيد فالاتجاهات الإسلامية ذات الطابع الأصولي تكره الترجمة لأنها جسر ثقافي مسموم هدام، ولا جديد في الأمر لأن التشدّد الذي يتخذ التقوقع على لغة الآنا طريقا للمواجهة قديم، الجديد حقا هو أن نجد ثقافة مهيمنة مثل الثقافة الأمريكية تتكئ إلى المنطق نفسه... فالأخبار مثلا تتحدث عن كيفية انتقال أي عرض فني (سينما، مسرح، استعراض) أثبت نجاحه في أوروبا وفي أي مكان آخر من العالم، إلى أمريكا وكيف أن هذا العرض يجب أن يفرغ من محتواه الأجنبي تماما ليصاغ من جديد صياغة أمريكية 100% ... المنتجون

يتحدثون عن ذوق الجمهور الأمريكي، أما المحللون غير الأمريكيين فيتحدثون عن رفض وجود " أنا" غير أمريكية تزاحم "الأنا" الأمريكية في عقر دارها ... الفلم الأوروبي الناجح تشترى حقوقه ويترجم، وبدلا من دبلجة الفلم إلى اللغة الأمريكية (وهو ما يحدث لأي فلم أمريكي ينتقل إلى الأسواق الأجنبية، وهو – كذلك – ما يحدث لأي فلم في أي مكان ينتقل إلى الأسواق الأجنبية) نجد الفلم يصور من جديد بحيث لا تبقى صلة ما عدا السيناريو الأصلي.

إن الترجمة – من هذا المنظور – تصبح أداة إقصاء في مرحلة أولى، وتصبح أداة رفض للهيمنة أو إثبات لها سواء عند المتطرفين السلفيين وعند الأمريكيين وتخرج تماما عن الدور التنويري الذي يتجاوز ثنائيتي المركز والهامش إلى ثنائيات ثقافية همها المثاقفة أكثر منه أي شيء آخر(12).

يقول حسن حنفي:" ... البحث إذن عن " التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية" خطأ في الوعي بالموقف الحضاري فليس المطلوب هو معرفة انتقال التراث اليوناني إلى العالم الإسلامي، انتقالا من المركز إلى الطرف، ومن الأصل إلى الفرع كما يفعل المستشرقون وأتباعهم من الباحثين العرب بل تمثل الحضارة الإسلامية للتراث اليوناني، تمثل المركز الإسلامي للطرف اليوناني"(13).

إن القراءة الأولى لهذا النص تعطينا نظرة متماشية مع أفكار حسن حنفي، وخاصة في إطار المساجلة التي كثيرا ما خاض فيه ... إلا أن قراءة ثانية – داخل السياق الذي نحن بصدده – تجعلنا نلمس مطاطية الترجمة كممارسة، كطرف في عملية المثاقفة التي تشمل الأخذ والعطاء، والتي تميل إلى تغليب الأخذ على العطاء أحيانا أخرى (في إطار صراعات فكرية حتى في إطار الثقافة القومية الواحدة).

هذه المثاقفة التي تشمل مختلف أشكال تعامل ثقافة مع ثقافة أخرى: الصراع، التكيف، التوليف وحتى المثاقفة المضادة أحيانا.

إن معاينة سريعة للقاموس الذي استعملناه في بداية هذه الدراسة تجعلنا نستخرج الكلمات التالية: الشعر – الاهتمام – قراءة – انفتاح – تطور – علوم – بعد فلسفي – ذوق – قدسية الحرف – لوحة زيتية – قصيدة – التأمل في الذات – شعراء علماء – كفاءة – ميادين معرفية – ثقافة مسالمة ... الخ.

في حين تجعلنا معاينة نهاية الدراسة نقف على قاموس يحتوي كلمات من هــذا المثيــل: غالب، مغلوب ، هيمنة، قوة، عنف، صراع، قفص الاتهام، مواجهة، إقصــاء، خطيــر، خيانة مزدوجة، عصبيات دينية، رفض وانعزال ... الخ

والمقارنة بين القاموسين داعية بلا شك إلى قلق ما، إلا أن هذه العولمة التي غيرت سياق كل شيء ليست وحيدة النمط، لذلك فإلقاء الضوء الذي نحن بصدده هو دعوة إلى التفكير – خاصة في إطار الجامعة، الذي يبقى الإطار الأمثل والأكثر شمولا للتأمل والتفكير فــي هذا النمط من المسائل – ... تأمل في الموقع الواجب شغله من أجل عدم الخــروج مــن مسيرة التاريخ باتخاذ موقف انعزالي يكتفي بإلقاء الأحكام على الآخرين.

إن الملاحظين يطيلون الوقوف أما طابع العولمة السريع المحتفي بالآتي والعابر والخاطف للنظر، المنتصر للانطباع الأول المباغت القوي في مواجهة التأمــل والتفكيــر العميــق، والتحليل والدخول في التفاصيل... ويبدو للبعض كأن العولمة هي عودة إلى خصـــائص الثقافة الشفاهية التي تستدعي انتباه الحواس أكثر من استدعائها لانتباه العقل وتمليه(14).

إلا أن هذا لا يجب أن ينسينا خاصية هامة جدا هي كون العولمة شديدة الانفتــاح علـــى الآخر، وذلك بالموازاة مع كل ما ذكرناه سابقا، لسبب بسيط هو ارتباط العولمــة بــنمط اقتصادي عابر للحدود ... هذا الظرف الذي لا مفرّ منه، يجعل كل طرف مستفيد من هذه العولمة مستعدّا تلقائيا لحوار الحضارات من أجل استمرار المصالح الاقتصادية.

على ضوء هذا البصيص الأخير من الأمل، نجد أنفسنا أمام مرحلــة جديــدة تســمح بانتعاش الترجمة، وتدعو إلى التأمل في أدوار جديدة ومواقع للمترجم ربما لم يكــن لهــا وجود من قبل.

إحـــــالات:

1- REDOUANE, JOELLE: la traductologie – O.P.U- Alger 1989, pp: 4 – 5.
2- Ibid – P: 6
3- Ibid- p: 8
4- Encyclopédie BORDAS – 1998 – T: X – p: 5245.
5- La traductologie – p: 13.
6- Ibid – p: 14.
7- ينظر: جورج مونان: اللسانيات والترجمة – د.م.ج – الجزائر – ترجمة: حسين بن زروق – 2000، ص ص: 207 – 210.
8- سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية – ترجمة: كمال أبــو ديــب – دار الآداب – لبنان – ط2: 1998 – ص: 387.
9- اللسانيات والترجمة – ص: 139.
10- تيري إيغلتون: صور الثقافة – مجلــة "فصــول" – ع: 63 – 2004 – ص ص: 20- 42.
11- محمد الكردي: الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي – فصول – ع: 64 – 2004 – ص: 310.
12- الثقافة الإمبريالية – ص: 259.
13- الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي – ص: 309.
14- المرجع نفسه – ص: 316.

سيميائيّة البياض والصّمت في الشّعر العربيّ الحديث

د/الجـوة أحمد

جامـعة – تونس –

يبدو عنوان هذا العمل عنواناً مفارقاً لأنّ السّيميائيّة في أبسط تعريفاتها هي دراسة العلامات وتبيّن وجوه الدّلالات الكامنة في كلّ نظام علاميّ. لهذا يكـون الحـديث عـن سيميائيّة البياض والصّمت أمراً مراوغاً بما أنّ الصّمتَ انحباسٌ للكلام واختفاءٌ للعلامـة، والبياضَ خلُوٌّ النّصّ من الدّوالّ. ولكنّ تطوّر الشّعر وذهابَه في التّجريب بعد أن توسّـل العلامة اللّسانيّة المرتبطة بالأسطوري والتّخيّليّ والرّمزيّ واليوميّ أحياناً آل إلى تعويـل عدد من الشّعراء العرب الذين صُنِّفُوا حداثيّين على طرائق غيرِ مألوفةٍ في كتابة الشّـعر وإخراجِ القصيدة. لقد تخلّى هؤلاء الشّعراء عن امتلاء الفضاء النّصّيّ للقصيدة وزاوجـوا بين الكلام والصّمت وبين الكتابة وامّحاء الحروف.

وإذا كانت صلة الشّعر بالصّمت والبياض في نصوص الرّواد وفي نصوص مـن لحق بهم من رموز الحداثة الشّعريّة (أدونيس، خليل حاوي، محمود درويش) صلةً واهية لأنّ القصيدة عندهم معبّأةٌ كلاماً وعلاماتٍ لسانيّة، فإنّ «كتابة المحو» وسيميائيّة الصّـمت والبياض غدت في نصوص كثيرة تنتمي إلى مدوّنة الشّعر العربيّ الحديث كتابـةً لافتـةً للانتباه معقّدة فعلَ القراءة وبناءَ المسار السّيميائيّ – التّأويليّ.

ليس يخفى أنّ تجارب الشّعر العربيّ الحديث مع الـرّومنطيقيّين وأعـلام حركـة الشّعر الحرّ وحركة مجلّة شعر في لبنان، تجاربُ قد استلهمت نصوص الغربيّين واستندت إلى تفكير أعلام الشّعر عندهم في مسائل الكتابة والتّحديث، لهذا فإنّ البناءَ على الصّـمت وتخصيصَ مساحات البياض في تشكيل القصيدة قد ترسّم خطى السابقين مـن الشّـعراء الغربيّين إلى ابتداع هذه التّقنية وهذا النّحو في تمثيل النّصـوص. لقـد ذكـر «ميشـال بوجواز» مسألة الصّمت في الشّعر الغربيّ فقال: "إنّ الشّـعر –مثلـه فـي ذلـك مثـل

الموسيقى- يَعْقِدُ مع الصّمت صلة مميَّزة. وهذا صمتٌ يُعَدُّ جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعيّة للقصيدة ويكون داخلها أيضاً حركةَ تنفّس وحركةَ انتظار وتوقّف، وعلامةَ أمل أو انكسار وتأثّر وتساؤل وتفكّر أو تأمّل"[1]. وبخصوص مكانة الصّمت في الشّعر الحديث يضيف المؤلّف قائلاً: "لقد خصّص الشّعر المعاصر للصّمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرّفيعة. وقد توصّل الشّعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصّة ما كان منها مرئيًّا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش والتّفنّنات الطّباعيّة وتشظية النّصّ وتقطيع أجزائه وغيابِ علامات الوقف أو الإكثار منها[2]".

فهل يُرَدّ إدراج الصّمت في الشّعر العربيّ الحديث إلى مجرّد انتحاء سمت الشّعر الغربيّ وإلى السّير في مراقيه بعد أن غيّر الشّاعر العربيّ «قبلته الشّعريّة»؟ وهل من أسباب ودوافع جماليّة ودلاليّة أدّت إلى مزج الكلام بالصّمت وتشكيل القصيدة بمتعارضيْن هما الإبلاغ والإفراغ؟

تخيّرنا لإنطاق الصّمت وتناول سيميائيّة البياض عددا من القصائد للشّاعر اللّبنانيّ محمّد علي شمس الدّين وعدداً آخر من قصائد الشّاعر العراقيّ الجوّال سعدي يوسف.

1. بلاغة المحو وفراغات البياض

ترتبط قصيدة محمّد علي شمس الدّين الموسومة بـ«السّرّ»[3] بالصّمت من جهة عتبات النّصّ لأنّ السّرّ يظلّ محفوظاً فلا يصرّح به صاحبه، ولأنّ السّرّ يكتنفه الغموض فلا يكشف عنه الكلام. والقصيدة الوجيزةُ التي تنطوي على هذا السّرّ الدّفين في البحر الذي ينظر فيه المتكلّم في القصيدة في بداية مقطعها الأوّل فالثّاني قصيدة مغلقة يلفّها الصّمت رغم ما فيها من كلام: إنّ السّرّ الذي عثر عليه المتكلّم لا تبين حقيقته لأنّ عالَم البحر الذي كرّر فيه القائل النّظر قد انطوى على ما يشبه السّكون والموت وغرق الإنسان في أعماق اللّجّة.

1. MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, Belin, 2006, p. 421.
2. ***Ibid***.
3. محمّد علي شمس الدّين، **الشّوكة البنفسجيّة**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1981، ص: 46.

وإذا كان غموض السّر ينكشف بعض انكشاف بتلازم السّرّ بالخطر في المقطع الأوّل المطوّل نسبيًّا فإنّ السّرّ يزدَاد عتمة وتكتُّماً على حقيقته وفحواه. فحين يقول الصّوت المتكلّم في المقطع الثّاني:

وجدتُ السّرّ
في الحرف الذي سلّمه الموج إليّ.
....
....

ويضع في نهاية كلامه نقطةً ويرسم بالنّقاط المتتابعة سطرين شعريّين صامتين، تتعطّل دلالة القول وينحبس الصّوت النّاطق ويجد القارئ نفسه مجبراً على فكّ مغالق الصّمت. لقد تحوّل الموج صوتاً متكلّماً بكلام لا يدرك كنهه غيرُ الشّاعر الذي تكتّم على هذا الخطاب غير المنطوق واحتفظ بـ«سرّ» السّرّ لنفسه. وإذا رام تأويلاً لهذا الكلام الخفيّ لحرف الموج ذهب في ذلك مذاهب شتّى كأن يكون صمتُ السّطرين ناطقاً بما في حياة البشر من معاناة ومن ألوان الخطر، أو بما في حركة الكون من صور الصّراع والمواجهة، أو بما في عمق البحر من عنف المدّ والجزر الذي يستدعي خارق البطولات. وأغرب ما في هذا النّصّ نهايتُه المفاجئة التي حوّلت المتكلّم فاقدا للسّرّ الذي كان عارفاً به.

والمتحصّل أنّ مداخلة الصّمت للكلام وإدراج سطور بيضاء في سطور ملأى بالعلامات قد أضفى على القصيدة تشكيلاً جديداً صيّرها شبيهة باللّوحة التي تتصرّف في الأشكال والمساحات والألوان. بقي إلى أن نشير إلى أنّ لعبةَ الكلام والصّمت والمراوحةَ بين الإمتلاء والخَواء قد وُظِّفَتْ لاستبطان ذات المتكلّم في القصيدة ولتمعّنه في أوضاع الحياة التي تتكشف حيناً وتحتجب أحياناً.

تختلف قصيدة «عودة ديك الجنّ إلى الأرض»[1] عن قصيدة «السّرّ» في الحجم وكثرة مساحات البياض وعلامات الصّمت. إنّ امتداد القصيدة على أكثر من ثلاثين صفحة وإحالَتَها على الشّاعر العربيّ القديم زمن الدّولة العبّاسيّة ديك الجنّ (161-235

1 **ديوان الشّوكة البنفسجيّة**، ص: 9.

هـ.)المشهور بصاحبته «ورد» يصيّرها نصًّا مطوّلاً وعملاً قائماً بالتّناصّ خاصّة حين تبدأ بما يشبه ندبة الذّات ورثاء أحوالها على غرار ما نجد في شعر ديك الجنّ:

حين أحثو من التّراب والحلم
شيئاً على صورتي
وأتركها فوق تلّ من الرّيح تبكي
وتندب أحوالها
سأرفع من بنفسجة الدّم
شاهدة فوق قبري
وأجعلها سبباً لاقتراب الحنين[1]

إنّ مقاطع القصيدة تنوّعُ الصّياغات على أحوال الـذّات المتكلّمـة. وإذا كانـت المقاطع الأولى في هذه القصيدة لا تَختزل الكلامَ بالعلامات الصّامتة والسّطور البيضـاء فإنّ المقاطع اللاّحقة يَستَخْدِم فيها الشّاعرُ كتابةَ المحو فتغيب علامات اللّسان وتنوب عنها علامات المطبعة إمّا في خاتمة أحد السّطور:

ودرنا...
تدور على خطونا الكائنات

أو عقب سطور يتقلّص فيها الكلام الشّعريّ تقلّصاً يُصيّر النّطق بالكلام نوعاً من تهجيتـه أو تقطيعه:

هذه سريرتك الأبديّة

1 **ديوان الشّوكة البنفسجيّة**، ص: 9. ويقول ديك الجنّ في قصيدة يرثي فيها جعفر بن عليّ الهاشمي:
نَزَلْنَا عَلَى حُكْمِ الزَّمَان وَأمْـرِهِ * وَهلْ يَقلُ النصفَ الألدَّ المشاغِـبُ
وَيَضْحَكُ سِنُّ المَرْءِ وَالقلبُ مُوجَعٌ * وَيَرْضَى الفَتى عنْ دَهْرِهِ وَهْوَ عَاتِبُ
يَقُولُونَ مِقدَارٌ عَلَى المَرْءِ وَاجِـبٌ * فقُلْتُ: وَإعْوَالٌ عَلَى المَرْءِ وَاجِـبُ
ديوان ديك الجنّ، شرح وتقديم: عبد الأمير مهنّا، دار الفكر اللّبنانيّ، طبعة أولى، 1990، ص ص: 18-20.

وجهاكِ
عينك الخزريّة
في طوطَمٍ
جالس
تحت
وجه القتيل
......
.......[1]

تقلُّصُ الكلام إلى حدّ الامّحاء وإبدالُ الدّالّ اللّسانيّ بالدّالّ الطّباعيّ الصّامت وجهٌ من وجوه انحباس الصّوت الشّعريّ وتمثيل صمت الموت وصورة العدم بعد ذكر القتيل.

لكنّ الصّمت أنواع وأصناف، فالسّطور الصّامتة في هذه القصيدة تتكلّم بصوت غير مسموع وتقول كلاماً يتطلّب الإنصات وإرهافَ السّمع لمّا يظلّ الكلام محتبساً لا ينطق به اللّسان. ففي المقطع الذي يُصَدِّره الشّاعر بقوله:

أوقفتُ الزّهرة في شفتيك
وأعددتُ الكأس المزدوجة

ينتهي المشهد الشّعريّ بذكر حالة المتكلّم الذي «يجلس، مبتعداً، ثملاً...» وينغلق كلامُه على صمت يصوّره سطران فارغان يتيحان لقارئ هذا الشّعر تخيّل هذه الحالة وقراءتها في ضوء معارفه وتجاربه فيغدو بذلك طرفاً فاعلاً ومتفاعلاً في عمليّة الكتابة ومع صانع الكلام الشّعريّ.

وإذا كان صمت الكلام في السّطور الجوفاء التي ترسل على الكلام الأضواء يمثّل عامل تنشيط لمخيّلة القرّاء ولفاعليّة القراءة المشاركة في التّأليف، فإنّ الشّاعر في سطور أخرى يستخدم تقطيع الكلمة موهماً بالفصل بين مقاطعها. فحين يتوجّه المتكلّم إلى المخاطبة مقدّماً نفسه «طائر الجنّ» و«ببّغاءَ الكلام» يورد لاحقاً لفظ «الببّغاء»

1 الشّوكة البنفسجيّة، ص ص: 15-16.

و«الهذيان» ويوهم القارئ المتعجّل بأنّه يقطّع اللّفظة ولكنّه يسقط منها حرفاً فينقلب معناها وتغادر جدول الطّير إلى جدول السّلوك القبيح.

أنا ببّغاء الكلام
أنا البّبغاء.. الـ.. بـ.. ـغـ.. ا .... ءُ
البـ... غ... ا...... ء[1]

إنّ إخراج الكلمة بالتّقطيع يصيّر الكلام الشّعريّ على صلة بحبسة الكلام التي تعطّل النّطق وتسبّب إجهاداً للمتكلّم حين يروم إخراج الكلام. وأمّا اقتطاع جزء من الكلمة فمآله إلى تحريف وتصحيف تغادر بسببه العلامة اللّسانيّة سياقَها الدّلاليّ الأصليّ إلى سياق غير مألوف، فلا تكون المجانسةُ الصّوتيّة بين العلامة المنطوقة في استرسال والعلامة المفكّكة مناسبةً لبناء نشيد الشّعر بالأصوات وإنّما يكون هذا المنحى في التّقريب بين حروف الكلمات خرقاً للتّوقّع والالتذاذ بموسيقى الشّعر ولعبةً يدفع بها الشّاعرُ القارئَ إلى إدراك المزالق النّاجمة عن القراءة الخطّيّة وعن الاطمئنان إلى «سحر الكلام».

وحين يعيد الشّاعرُ تجربةَ الامتلاء والإفراغ باستخدام لفظ «الهذيان» ويُسقط من الكلمة حرف «الهاء» ويكرّرها مقطّعة الأوصال فإنّما لقصد آخر هو تمثيل العلامة اللّسانيّة ومحاولة تجسيمها بنوع من الانتقال من اللّغة إلى الميتالغة:

أنا الهذيان.. الـ... ذ... يا... ن.. الـ... ذ..
يا.... ن
لم يكن ممكناً أن أرى
في سكون البحيرات شيئا

1 يذكّرنا هذا التقطيع للكلمة بحركة الحَرْفيّة (Lettrisme) وهي حركة أدبيّة طليعيّة أسّسها «أيزودور إيسّو» (ISODORE ISOU) بعد الحرب العالميّة الثانية وكما تدلّ على ذلك التسمية فإنّ هذه الحركة تعتمد -بدل الجملة والكلمة- الحرفَ بما هو شكل طباعيّ أو صوتيّ في استقلال عن وظيفته اللّسانيّة العاديّة. وهي تهدف بعد حرب كونيّة مدمّرة إلى تعطيل الوظيفة التّواصليّة للّغة ويعمد بعضُ أعلامها إلى تجميع سلسلة من العلامات الطّباعيّة. انظر:
PAUL ARON, DENIS SAINT-JACQUES et ALAIN VIALA, ***Le dictionnaire du littéraire***, P.U.F., 2002, pp. 327-328.

سوى الهذيان.. الـــ... ذ... ي... ا... ن... الـــ
ذ... ي... ان...[1]

إنّ تمثيل ما يكون في حالة الهذيان بهذا التّقطيع الذي يفكّك سلسلة الكلام المنطوق، ويغيّر مواضع الوقف حين يتغيّر رسمُ حروفِ اللّفظة وحركاتها، يتعارض مع مـــا عُـــدَّ إنشاداً للشّعر، به يعلو صوت المترنّم بالقصيدة وتجري أصواتُ اللّغـــة جريانـــاً يُطْـــرِب الأسماع وتنشدّ إليه الآذان. والوقفاتُ الكثيرة التي تتوزّع داخل هذه السّطور التي تتفتّـــت فيها الكلمة الوحيدة إلى أصداء ويُنْتَزَعُ منها الجزءُ تساهم بدور كبير في إفراغ بنية الشّعر من امتلاء الكلمات واحتشادها وفي تعديل السّلوك القرائيّ المتوارث لهذا الجنس من الكلام الأدبيّ.

هذه الطّريقة في بناء الشّعر على الجدل بين الصّوت والصّمت تحقّق مـــا اعتبـــره «دوفران» سمكاً مرئيًّا للكتابة وتفاعلاً بين اللّسانيّ والتّشكيليّ[2]. إنّ الصّوت الصّامت الذي تمثّله السّطور البيضاء والفراغات التي تتخلّلها يُشكّل كلاماً خفيًّا ومستوراً يتعـــيّن علـــى القارئ هتك الحجب حتّى يظفر بما تكتّم عليه الشّاعر. فهل نكون مغالين إذا ســـلّمنا بمـــا ذكره «ألبير كامي» في كتابه «أسطورة سيزيف» لمّا اعتبر الأثر الفنـــيّ الحقيقـــيّ أثـــراً يقتصد في القول ويتيح لنا أن نسمعَ بدلَ أن يصرّح ويحيط نفسه بـــ«سدود عالية»[3].

يتواصل هذا «الصّمت المعبّر» في مدوّنة الشّعراء حديثاً ومن ذلك ما وجدناه فـــي قصيدة «مرثية الغبار» للشّاعر اللّبنانيّ شوقي بزيع[4]. ترد البياضات النّصيّة فـــي هـــذه القصيدة المطوّلة التي يتأمّل فيها الشّاعر أوضاع لبنان زمن الحرب الأهليّة ويتوجّع بسببها في مواضع كثيرة داخل القصيدة فيتبع الكلام بالصّمت يُشكّله سطران شـــعريّان منقّطـــان على غرار ما رأينا في شعر محمّد علي شمس الدّين. إنّ مطلعَ القصيدة الذي يُغرق الكلامَ

---

1 الشّوكة البنفسجيّة، ص ص: 17-28.

2 FRANC CUCROS, ***Le poétique, le réel*** (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 11.

3 HIROSHI MINO, ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.

4 شوقي بزيع، ديوان مرثية الغبار، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1992، ص: 5.

الشّعريّ في أجواء كالحة ويصوغ التّعبير عن أوجاع الرّوح ومعاناة الجسد بهـذا الأنـين المكتوم:

غبار على أفق الرّوح يعلو
ووجهته: لا مكان
يشير بأشلائه أن تقوّس سكّانه
تحت قنطرة الوقت
وانهدم العقربان
والذي خلّفته الحروب قضى تحت أنقاضها
تاركاً للّذين يجيئون من بعده
وردةً من دخان

ذلك كلّه يشكّل مشاهدَ قاتمةً يتعطّل بسببها أحياناً صوت المتكلّم فينحبس الكلام على شفتيه وتتعطّل ملكة الإبلاغ. إنّ المشهد الذي يستعيد فيه الشّاعر قصّة سَعْد وسَعيد وهما "واقفان على ضفّتيْ هذه الحرب"[1] يسأل كلّ منهما الآخر «من قتلك» يعقُبُه صـمتٌ مطبـق فـي سطرين لا كلام فيهما إذ تسترسل نقاط التّتابع دالّة على حيرة الطّرفين بسـبب عجزهمـا عن تفهّم دوافع هذه الحرب المدمّرة. وليس يخفى أنّ الصّمت هنا قد نجـم عـن تهديـد الحرب وعن فاجعتها إلى حدّ تعطّلت معه ملكة الكلام بما أنّ كبـار الحـوادث تخـرس الإنسان. وإذا أوّلنا بياض هذين السّطرين اعتبرناهما مجسّدين بيـاض المـوت وبـرودة الجثث التي تحصد الحربُ أصحابَها. وليست المحاورةُ المعقودة بين الأنا المتقسّمة ذاتَيْن وصراخُ كلٍّ واحدة منهما الأخرى طالبة منها النّجاة بجلدها إلاّ علامة ممهّدة لهذا الصّمت الأخرس الذي يعقب السّؤال المعطِّل للكلام والمعرقل لمعرفة القاتل.

لكنّ الصّمت في هذه القصيدة التي يَشيعُ فيها غبار الحرب وغراب السّنين يهـدّد الحياة والذّات فينسدّ أفق الرّوح، ليس صمت الوَحْشَة والخراب على امتداد النّصّ. فحين يصوّر المتكلّم آثار الدّمار الذي شاع وانتشر ويعتبر أنّ "كلّ الذي ظل من هـذه الحـرب

1 مرثية الغبار، ص: 13.

أضرحةٌ وقِبابٌ"[1] يبدأ في تبديد آثار الصّمت وفي إشاعة الأمل مكرّراً السّؤال عن جدوى التّراب بمثل هذه الرّؤيا:

لماذا التّراب
إذا لم تفتح لنا الأرض أزهارَها كثغور النّساء
ولم ينغلق
خلف عُرْيِ العروسين باب؟
… … … … … … … …
… … … … … … … … [2]

قراءة الصّمت وسطرَيْ البياض اللّسانيّ هنا تختلف عن قراءته سابقاً. إنّ مساحة البياض في هذا الحيّز من القصيدة وفي ضوء الكلام الشّعريّ السّابق له، وقد أشاع فيه أسلوب الإنشاء ومجاز التّشبيه نفساً استشرافيًّا، تنفتح على تمثّل ما في لقاء العروسَيْن من أجواء حميميّة وشاعريّة وما في انفرادهما داخل بيت الزّوجيّة من استمتاع بلذيذ الكلام وعميق البوح والإسرار.

وإذا استندنا إلى لسانيّات التّلفّظ التي تميّز بين المعاني المفترضة والمعاني الضّمنيّة وتعتبر الكلام المهمَت (Le sous-entendu) ناتجاً عن تفكير المرسل إليه في أوضاع التّلفّظ بالرّسالة، ولا تعتبر الكلام المهمَت سوى عمليّةٍ خاصّةٍ لبناء القانون وفكّ الشّفرة[3] أمكننا اعتبارُ سطور البياض والفراغ اللّسانيّ كلاماً مُهْمَتاً دون علامة تحدّد المعاني الموضوعة (Posés) ومنطوق الرّسالة.

هكذا يتعاقب الكلام والصّمت في «مرثيّة الغار» ويتفاعل الامتلاء وما يظهر فراغاتٍ يَسْقُطُ فيها الكلام الشّعريّ وتمّحي الرّسالة. إنّ ورود سطرين أجوفَيْن في ختام كلّ مقطع من مقاطع القصيدة يساهمان في مدّ صوت المتكلّم لكن دون نطق وتلفّظ.

1 مرثية الغبار، ص: 17.
2 نفسه، الصّفحة ذاتها.
3 OSWALD DUCROT, *Le dire et le dit,* éd. de Minuit, Paris, 1984, pp. 25-40.

إنّ المقطع الثّالث الذي تتصدّره اللاّزمة المتعاودة «غبار على أفق لروح يعلــو» ينتهي بسطرين منقَّطَيْن طويليْن يمتدّان من بداية الصّفحة إلــى آخرهــا فتلــتقط العــينُ صورتَهما مرسومةً على سطح الورقة. وليس هذا الشّكل الطِّباعيّ المتعاود مــرّتين فــي امتداد أقصى مقارنةً بسائر السّطور الشّعريّة التي تكوّنها العلامات اللّسانيّة سوى تشــكيل لعالَم الظّلام الشّامل الذي أيقَنَه المتكلّم بعد أن قدّم له صوراً غطّت «هذا الزّمــان الألــدّ» والعواصم المتآكلة والقرى الخائفة وموت النّهر قبل بلوغ البحر وعدم قبول الضدّ للضدّ. فامتدادُ السّطرَيْن خطَّيْن هندسيَّيْن متوازيَيْن مَثَّلَ أيقونةَ الظّلام وقد عمّ بعد أن كان متوزّع الطّبقات في سطور سابقة قدّمت صورَه وأشكالَه وألوانَه متفرّقةً.

وليست علاقة الصّمت والفراغ والبياض بهذه الأوضاع الكابوسيّة في هذه الزّمان الألدّ علاقةً خافيةً. فالصّمت الممتدّ في آخر هذا المقطع تشكيل طِباعيّ لوَحشــة الــرّوح تعاين بلوغ الجسد «قممَ الأربعين» وتعاين خاصّة مظاهرَ التّردّي لهذا الزّمان الألدّ.

ومثلما «أَيْقَنَ» (Iconiser) الصّمتُ هوَّةَ الانكسار النّفسيّ والتّراجــع الــوطنيّ – الحضاريّ للبلاد التي علاها الغبار، عاد هذا «الدّالّ غيرُ المرئيّ وغيرُ المسموع» ليشكّل خطاطةَ لوحةٍ أخرى في معرض يُقدّم فيه الشّاعر لوحاتٍ تجمعها تقنيةُ رسم واحــدة. إنّ السّطرَيْن الوارِدَيْن نقاطاً مسترسلة في هذه الجملة الشّعريّة:

ولم يبق إلاّ ذبالةُ زيتٍ
أُضيء بها عَرَجَ السّنواتِ
التي بقيت
وأجبّر وحدي
كسورَ الزّمانِ الكسيحِ
... ...
... ...[1]

1 مرثية الغبار، ص: 23.

يمدّان صورة هذا الزّمان ويمثّلان هذه الصّورة اللّسانيّة المنطوقة بصورة أخرى مرئيّة تجسّدها النّقاط العاطلة عن الكلام والحركة الدّلاليّة غير المألوفة. وإذا كانت كبرى الحوادث صامتة فإنّ هذا الزّمان الكسيح قد أخرس الشّاعرَ وهو «أميرُ كلام».

هكذا يكون «النّقصان الطِّباعيّ (Le manque graphique) بعبارة «فان دان هافيل» أبسط أشكال الصّمت الإراديّ الذي يتّخذه الشّاعر موقفاً في بعض حيّزات القصيدة. وهكذا يغدو البحث عن وظيفة البياض أمراً شائكاً كلّما اتّسعت مساحة الصّمت في النّصّ. ولئن بدا اختيار الفراغ الطِّباعيّ مرتبطاً بتصوّر نظري لفعل الكتابة على نحو ما كان عليه الأمر لدى «فلوبير» الذي رام تأليف كتاب «حول لا شيء» ولدى «مالارميه» الذي قدّم بياضَ الصّفحة على العلامات السّوداء التي رسمها، ولدى «جورج باطاي» الذي جعل نصف صفحة أحياناً خطوطاً منقّطة[1]، فإنّ اختيار الشّاعر العربيّ لكتابة الصّمت لا ينزع هذا المنزع، ذلك أنّ إفراغ السّطور من علامات الكلام ومن قرائن التّلفّظ ليس دليلَ اختيار تقنيّ للصّمت وإنّما هو حامل موقف من أحوال الذّات الفرديّة والأنا الجماعيّة، وعلامة مكابدة لأوضاع يبدو الكلام فيها أحياناً عاجزاً عن إبلاغ الصوت.

2. بلاغة الصّمت وبيان السّكوت في عيّنات من شعر سعدي يوسف

تقول فاطمة المحسن في بداية كتابها «سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث»: "صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة، يجمع بين تراث تمثّل روح العاطفة المحلّيّة التي أجَّجَتْ عنفوانَها قصائد السّيّاب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الدّاخل ينزع عنها ثقلَ رنينها العالي"[2].

والمؤلّفة تعني بالنّبرة الخافتة في صوت هذا الشّاعر عدولَه عن توسّل أساليب الخطابة، واعتمادَه البساطة بكلّ ممكناتها، وتصفيةَ الكلام من الغلوّ والمبالغة، وبحثَه عن

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, 1985, pp. 73-74.

2 فاطمة المحسن، سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، الطّبعة الأولى، 2000، ص: 5.

قيمة تفصيليّة في جزء من مشهد معزول ومصغّر ضمن مظهر إشاريّ يخلق لـه بـؤراً خاصّة للمتابعة[1].

ولئن حلّلت المؤلّفة مظاهر هذا الاتّجاه الشّعريّ الذي اندرج به سعدي يوسف في تجربة الشّعر الحرّ ورام التّحرّك داخلها تأسيساً لصوته الشّعريّ الخاصّ، فإنّها لم تلتفت إلى ظاهرة جديدة في الشّعريّة العربيّة الحديثة تمثّلت في الجمع بين الكلام والصّمت وبين السّطور الشّعريّة الملأى والسّطور الفارغة تشكّلها نقاط الاسترسال، وهذه ظاهرة بنائيّة طريفة في شعر سعدي يوسف طرافةَ بنائه الشّعر على السّرد.

تخيّرنا نصَّيْن وجيزين نستجلي منهما سيميائيّة الصّمت في شعر هذا الشّاعر ونتبيّن وجوه التّفاعل بين الكلام والسّكوت.

القصيدة الأولى بعنوان «المعسكر»[2] فيها أصداء من السّيرة الشّعريّة / الشّيوعيّة للمتكلّم[3]. والنّاظر في القصيدة مشكَّلة على صفحة الورقة يَبْرُز أمامه العنوانُ المطبوعُ بخطّ أسود سميك وتبرز أمامه أيضاً خمسُ دوائر سوداء تجيء ممهّدة لإجابات «من جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل» إثر كلّ سؤال يطرحه عليهم من «يوقد نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل».

إنّ القراءة السّيميائيّة لعلامات القصيدة تمكِّن من التّمييز بين أنظمة علاميّة متفاعلة داخل جسد النّصّ:

- نظام السّطور الشّعريّة التي تطول حيناً وتقصر حيناً آخر، فتبدو شبيهةً بحركات الموج مدًّا وجزراً. وليس هذا النّظام البنائيّ الشّعريّ جديداً بل هو تشكيل شعريّ

1 - نفسه، ص: 8.

2 - ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، (المجلّد الثّاني)، الطّبعة الأولى، 1988، ص: 204.

3 - ذهب فتحي النّصري إلى أنّ سعدي يوسف "تطرّق إلى موضوع الحرب ومخلّفاتها من خلال جنود موتى يجيئون كلّ ليلة بأطفالهم إلى المعسكر" وتساءل هل يأتي هؤلاء الجنود بأطفالهم حطباً يُلقى إلى نار الحرب عسى أن يلحقوا بهم في عالم الموت وقد ضاقت بهم فسحة الحياة. انظر: فتحي النّصري، السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، الطّبعة الأولى، 2006، ص ص: 316-318.

مألوف منذ أن استبدل الشّعراء الرّواد في العراق واللاّحقون بهم من شعراء التّفعيلة بالبنية الوزنيّة الثّابتة بنيةً إيقاعيّةً متحرّكة تقوى حركتها بالتّدوير الذي يشارف به الشّعر حدود النّثر دون الوقوع في النّثريّة.

- النّظام الطِّباعيّ تمثّله المطّة المتبوعة بالدّائرة السّوداء الملأى، وهذا نظام خاصّ بالحوار الذي دار بين السّجين في المعسكر والذين يزورون هذا المكان المنغلق. وإذا كان المألوف في تمييز كلام السّائل من كلام المجيب في المحاورات أن تكون مشيرات تبادل الأقوال من قبيل علامتي الجمع والطّرح في الرّياضيّات (+ −) فإنّ إبراز ردود الجماعة على سؤال المعتقل في هذا المعسكر تدفع إلى التّفكير في هذه العلامة السّوداء المغلقة التي تشدُّ بصرَ النّاظر في هذه القصيدة.

إنّ غياب الإشارات المرجعيّة والعلامات المحيلة على الذّوات والحيّزات والصّلات الرّابطة بين المتكلّم والجماعة في هذه القصيدة التي دار فيها الحدث وفعل التّلفّظ داخل حيّز الاعتقال بما هو مكان مرتبط بالخوف والمعاناة والانطواء على النّفس وحتّى بالجنون والانتحار، إنّما هو غيابٌ يُعَقِّدُ فعلَ القراءة والتّأويل.

ورغم الضّبابيّة التي تلفّ أجواءَ النّصّ يمكن أن يعقد النّاظر في هذه العلامات المرئيّة الصّلة المتوتّرة بين الطّرفَيْن المتحاوريْن. إنّ امتلاء الدّائرة بالسّواد في بداية كلّ ردّ على سؤال المعتقَل يجسّد –دون كلام– امتلاءَ النّفس بالغضب واحتدادها بالتّوتّر وكأنّ دائرة السّواد تختزن أعنف حالات المكابدة التي تُخْرِسُ القادمين إلى المعسكر ليلاً قبل أن تنفجر أصواتُهم بهذه الإجابات الحادّة والمتوتّرة.

إذا اعتبرنا هذا المعتقَلَ في هذه المعسكر الذي لا يتحدّد بسبب عجز اللّسان عن تصوير المكان وحالةِ الإنسان فيه، معتقَلاً شيوعيًّا هو الشّاعر أو أحد رفاقه، والقادمين إلى هذا المعسكر صحبةَ أطفالهم من التزم هذا المناضل بالدّفاع عن حقوقهم الاجتماعيّة والسّياسيّة، جاز أن يكون هذا الحوار بين الطّرفَيْن متوتّراً وأن تكون دوائر السّواد المتتابعة تمثيلاً بالصّمت والكلام لأوضاع المعاناة المشتركة بين المناضل الذي يروم التّضحية من أجل المستضعفين، ومن قصدوا المعسكر بأطفالهم.

- النّظام الطِّباعيّ تجسّمه سطور ثلاثة منقّطة خالية من العلامات اللّسانيّة وينشأ بها حيّزان صامتان ينحبس داخلهما صوتُ المتكلّم فرداً وجماعةً.

يَرِدَ حيّز الفراغ الأوّل بعد تساؤل المتكلّم الذي يحاور ذاتَه ويتحـدّث بعاداتـه فـي المعكسر:

كلمّا انتصف اللّيل أوقدتْ نارُ المعسكر
– في النّهار احتطبت.
ثمّ أنصت:
هل هذه خطوات الجنود؟
● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● [1]

إنّ انتشارَ الصّمت في هذه السّطور الثّلاثة المتعاقبة، إضافةً إلـى بنائـه مسـاحة بياض في النّصّ، يصير دافعاً إلى تأويل هذا الفراغ النّصّيّ. فلماذا توقّف هذا المـتكلّم – السّارد عن إظهار ما كان يدور في المعسكر؟

يُفَسَّر هذا الصّمت تفاسيرَ عديدةً منها توجُّسُ المتكلّم من خطـوات الجنـود التـي تفرض على المعتقلين داخل المعسكر التزامَ النّظام الصّارم نوعاً من الإمعان في المعاقبة. وإذا كان ما أنصت إليه المتكلِّم هو قدوم الجنود تعيّن أن تكون قراءةُ هذا الصّمت تصويراً غير مرئيّ لما يجري من اعتداء على المساجين ومن إجبارهم على الاعتراف بما يوجّه إليهم من تهم. والنّظر في الجدل بين الكلام والصّمت في المقطع الأوّل من مقـاطع هـذه القصيدة يؤول إلى اعتباره صراعاً بين التّوق إلى الحياة والحرّية وقد صاغه الشّاعر بفعل إيقاد نار المعسكر في زمان بينيّ (كلّما انتصف اللّيل) وبتواصل الحركة والنّشاط نهـاراً، والسّعي إلى سلب هذه القيمة ودوسها بوقع خطوات الجنود. ولمّا كان صـمتُ السّـطور الثّلاثة خطاباً فارغاً من الكلام فإنّه مثّل ما يشبه ركحاً خلفيًّا تدور فيه حركة المواجهة بين من يداوم على إيقاد نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل، ومن يروم إطفاء جذوتها وتحويلهـا رماداً. وقد يكون مَحْوُ ما يقوله الجنود وما يأتونه من ردود فعل على ما قـام بـه هـذا المعتقل تبشيراً صامتاً بتوقّد نار المعسكر دون علامات لسانيّة تحيل على رموز النّضـال في العالَم، أو على شخصيّات الأسطورة تُسْتَدْعَى أقنعةً تُخفي صريحَ المواقف.

1 -ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 204.

وأمّا الصّمت الثّاني في هذه القصيدة فيشملُ أخرَها قبل السّطر الختاميّ فيها ويمتدّ أيضاً على سطور ثلاثة منقّطة إثر الحوار الذي دار بين مُوقد نارِ المعسكر كلَّ انتصافِ ليلٍ ومَنْ جاؤوا المعسكرَ في هذا الزّمان:

- أمنحكم معطفي؟
- نحن موتى...
- إذن... كيف جئتمُ إليّ؟
- نحن جئنا بأطفالنا.

... ...

... ...

... ...[1]

تظهر الفراغات التي تَرِدُ عَقِبَ الكلام وتحتلّ حيّزَ السّطور الثّلاثة التي تصير سطوراً هندسيّة وخطوطاً منقّطة متشابهة ظهوراً لافتاً للعين، لكنّ وظائفها الخفيّة تختلف. إنّ نقاط التّتابع الثّلاث بعد «نحن موتى» تتكتّم على كلام لا يصرّح به المتكلّمون وتختزل جزءاً من إجابتهم على عرض المعتقّل وإيثارهم بالمعطف، فاقتصادُ الكلام يُسْقِط تبرير الرّفض بما أنّ الموتى لا يحتاجون غِطاءً. وأمّا نقاط التّتابع الثّانية وسط كلام المعتقَل – وهي من العلامات الطّارئة على بناء النّصوص في الكتابة العربيّة– فهي وقفةُ تحيّر واستغراب يتعطّل بسببهما النّطق قبل أن يُصَاغَ السّؤال الإنكاريّ بملفوظ منطوق.

إذا تجاوزْنا ما يمكن اعتباره وقفاتِ بياضٍ جزئيّ ونَظَرْنا في البياض الممتدّ في شكل السّطور الثّلاثة المرسومة طِباعيًّا تطلّب منّا هذا البناء على الصّمت تأويلاً.

مجيءُ المتكلّمين إلى نار المعسكر بأطفالهم كلّما انتصف اللّيل وصمتُهم المُطْبِقُ بعد تصريحهم بما فعلوه يُشْرِع مسارب التّأويل. قد يكون صمتهم ناطقاً بما تكبّدوه من معاناة للوصول إلى هذا المكان النّائي والمنعزل، أو بما عزموا عليه من تنشئة الأطفال على سلوك النّضال والمواجهة. وقد يكون صمتُهم أمارةَ تأميل الانتصار على القوى التي أنشأت المعسكر إذا اعتبرنا الأطفالَ رمزَ الحرّية والمستقبل. وإذا وصلنا مقطع الصّمت

1 - ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 205.

بالسّطر الختاميّ في القصيدة بدا التّأويل مقبولاً. فكأنّ ما سينجزه الأطفال من أعمال وعلى امتداد زمان طويل هو السّبيلُ الموصل إلى إطفاء نار المعسكر عند طلوع الصّبح بما هو زمان النّور وانبعاث الحياة والحركة في عالَم الطّبيعة وفي عالَم الإنسان.

يتحصّل من استقراء الجدل بين الكلام والصّمت وبين النّظر في تعدّد العلامات البانية لقصيدة «المعسكر» أنّ سعدي يوسف شاعرُ نَبْرَةٍ خافتةٍ بحسب عبارة فاطمة المحسن. إنّه يتعامل مع أقسى تجارب الحياة بالقليل من العلامات. وهو يختزل تجربة الحدود القصوى في حيّز نصّيّ يتخلّله الفراغ والتقطّعات. واستخدامه للعلامة اللّسانيّة محاذيةً للعلامات الطّباعيّة وتنويعُ هذه العلامات، استخدامٌ يطوّر الكتابة الشّعريّة المندرجة في تجربة الشّعر الحرّ ويغنيها بأشكال إخراج للنّصّ وطرائق رسم له على صفحة الورقة تصيّره عملاً تشكيليًّا ذا ألوان متدرّجة وخطوط متعرّجة ومساحاتٍ متموّجة. إنّ النّبرة الخافتة في بعض قصائده تصير نبرةً صامتة إذا جاز هذا الوصف، ويصير الصّمت أشدّ إبلاغاً من الكلام حين يغدو فاعِلاً خِطابيًّا (Un actant discursif) وطرفاً في بناء نظام سيميائيّ جديد يتطلّب سلوكاً قرائيًّا مغايراً للمألوف. ومن ثمّة فإنّ كلّ نظام سيميائيّ مطالَب بإنشاء معنى وذلك لإبطال الصّمت الذي يبدو أمراً لا معنى له. إنّ الصّمت لعبة معاصرة للتّفكير السّيميائيّ لأنّ سلبيّة الكلام تقيم وشائج شكليّة مع حقل الثّقافة[1].

وليس الوصلُ بين علاماتِ الكتابة وعلاماتِ الفراغ والبياض وبناء النّظام السّيميائيّ في شعر سعدي يوسف ممّا يسهل أمرهُ وتتحدّد موجّهاته. فكلّ القصائد التي توسّلت الصّمت لتعتيم الدّلالة وخلخلة الهندسة المألوفة للشّعر تقدّم سيمياء مخصوصةً بكلّ نصّ. وإذا كانت لعبة البياض والسّواد والاتّصال بين علامات القصيدة وسطورها قائماً حيناً منقطعاً أحياناً، وكانت لعبةَ تشكيلٍ لتجربة الاعتقال في المعسكر، فإنّ بناء الكلام الشّعريّ على الصّمت والانقطاع في قصيدة «القرية»[2] ينحو بالتّشكيل الطّباعيّ منحًى مخصوصاً. تبدو هذه القصيدة التي كتبها الشّاعر بمدينة باتنة بالجزائر في 25 /1980/3 قريبةً من «شعر السّيرة الذّاتيّة» الذي يستعيد فيه سعدي يوسف بعضَ أطوار تقضّت من حياته.

1 SIMON HAREL, *La voix chantée du silence*, in : Revue *Proté ∃*, volume 28, n° 2, automne 2000, (Le silence), p. 18.

2 ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.

تتبني هذه القصيدة بالتّناوب بين سطور شعريّة ملأى وسطور منقّطة تشكّلها خطوط ثلاثة متقطّعة. ويمكن التّمييز فيها بين:

- تشكيلة لسانيّة مرئيّة ومسموعة تتكوّن من 14 وحدة بنائيّة هي سطور تمتدّ وتتقلّص في محاكاة لتموّجات الضّوء والصّوت والحياة، وقد يجري الصّمت في بعض هذه السّطور إثر جريان الكلام.
- تشكيلتين لسانيّتَيْن منطوقتَيْن متساويَتَيْن في عدد السّطور (خمسة سطور) ونازعَتَيْن إلى اختصار الحيّز النّصّيّ فيها.
- ثلاثة تشكيلات طِباعيّة مرئيّة واقعة بعد المقطع الأوّل والثّاني والثّالث، وهي مقاطع غير مقروءة لأنّها خالية من كلّ ملفوظ أو منطوق.
- تشكيلة سطور شعريّة رباعيّة تشترك ثلاثة منها في توازي البدايات بتكرار صيغة النّفي (لم يعرف / لا رأى/ لم ير...).

والمتحصّل من هذا الوصف السّيميائيّ لِجَسَدِ القصيدة أنّها تشكيلاتُ كلامٍ تتخلّله تشكيلاتُ صَمَتٍ وحيّزاتُ بياضٍ وفراغٍ لسانيّ.

إنّ فعل التّذكّر الذي حرّكته علامة مادّيّة مثّلتها شهادة الميلاد التي قلَّب فيها كاتبُ سيرتِهِ «ما تجيء به الخطوط»[1] هو المشكِّل لِسيمياء القصيدة. ولمّا كان هذا الفعل محفوفاً بالنّسيان والاختزال والاقتطاع والانتقاء والتّحريف المقصود على حدٍّ مَا يذهب إلى ذلك الدّارسون لنصوص التّرجمة الذّاتيّة، فإنّ الحيّزات الفارغة في قصيدة «القرية» تكون أَمارةً على ما يتهدّد الاسترجاعَ والتّذكّرَ من عمل انتزاعٍ للأحداث ومحوٍ للمشاهد.

لقراءة الصّمت في هذه القصيدة وجوهٌ أخرى من التّأويل. إنّ الصّور التي استعادها هذا الشّاعر تبدو في أغلبها صوراً مشرقةً تُقدِّم حالاتٍ زاهيةً لحياة الطّفولة والنّشأة الأولى. ولهذا تكون مساحات الصّمت صوراً مضادّة امتنع الشّاعر عن استحضارها خاصة وهو بعيد عن أرض العراق وقرية المنشأ. إجراء السّطور الكثيرة بالتّنقيط بدل العلامات التي تحيل على الأحداث والأحوال المرجعيّة والمعدّلة بفعل التّخيّل تجسيمٌ طِباعيٌّ لِما يعتري الذّاكرةَ من فراغات زمانيّة يَقَعُ إسقاطُها من شريط الاسترجاع سهواً أو

1 - ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.

عجزاً عن التقاط الزّمان الهارب. وقد تكون مساحات البياض التي تتخلّل القصيدة من المَشاهد التي تثبّتها الذّاكرة، لكنّ الشّاعر – السّارد يتكتّم عليها ويروم الاحتفاظ بها لنفسه دون غيره من القرّاء لِما تنطوي عليه من أجواء حميميّة ولِما ترتبط به من أويقات هوًى. وعلى العموم فإنّ طمس العلامات اللّسانيّة ومحوَ الكلام المنطوق وإضمارَ ما ينتظره القارئ من تفصيل لأطوار حياة المتكلِّم في هذه القرية ممّا يُبْرِزُ تقنية الحجب والإخفاء ويحرّك فضول القارئ لمعرفة ما تستّر عليه الشّاعر.

ولمّا كانت النّصوص التّرجذاتيّة أكثر ألوان الكتابة إصراراً على البوح والإسرار، وأقواها مقاومةً للصّمت، أفلا يكون الصّمت فيها مكبوتاً أصليًّا وممّا لا يُقال ويظلّ بمنأى عن التّلفّظ؟[1]

وعلى العموم يكون صمت الشّاعر في هذه القصيدة وفي سابقتها علامةً بيضاءَ وفراغاً نصّيًّا يقتضي من القرّاء تنبّهاً إلى حقيقة إدراجه في حيّزات معيّنة داخل القصيدة وبذل جهد قصد إنطاق هذه الصّمت. وزيادةً على أنّ سيمياء البياض والتّنقيط والخطوط المتقطّعة وتعاقبَ علاماتِ اللّسان وعلاماتِ الطِّباعة ممّا يضفي على هذه القصائد بعداً تشكيليًّا (Une dimension plastique)، فإنّها تُجسّم مساراً سيميائيًّا (Sémiosis) وتفتح مجرًى تأويليًّا ينطلق فيه القارئ على مهل فيدرك أنّ التّعويل على بنية الصّمت في شعر سعدي يوسف مؤشّر (Index) على معاناته أحوال النّفي والاعتقال وآلام الانفصال عن أرض الوطن وعن فضاءاتها الحميمة.

الخاتمة

أبانت النّماذج التي نظرنا فيها وجوهاً من الكلام الصّامت فكانت بلاغة الصّمت فيها أقوى أحياناً من بلاغة الكلام. لقد كانت لعبة السّواد والبياض والتّناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفيًّا في الصّدور تقنيةً جديدةً في كتابة القصيدة وفي إخراج نصّها متشكِّلاً في هيئة لم يألفها قرّاء الشّعر. ولئن بدا هذا النّزوع إلى التّشكيل الجديد مردوداً إلى تأثّر بعض الشّعراء العرب حديثاً بتجارب الكتابة الغربيّة في الشّعر والرّواية وإلى إفادتهم من فنّ الرّسم الذي يستغلّ المساحات والخطوط والأشكال

1 SIMON HAREL, *La voix chantée du silence*, *op. cit.*, p. 18

ودرجات الألوان، فإنّه مثّل نزوعاً إلى تطوير الكتابة والذّائقة وإلى إعادة بناء التّعامل مع القصيدة.

ولم يكن توسّل الصّمت بديلاً من الكلام من مظاهر قصور الشّعراء عن الإبلاغ وقصور العلامات اللّسانيّة عن الأداء. إنّ مقاطع الصّمت وحيّزات الفراغ صارت في العيّنات المدروسة –وفي عيّنات أخرى لم تكن موضوع بحثنا هذا[1]– مثّلت وقفات شبيهةً بالوقفات التي يعمد إليها الرّواة في القصص الشّعبيّ ليَشُدُّوا إليهم جمهورَ المستمعين إلى الحكايات، وبالوقفات التي تكون عندما يتبادل المتحاورون أطراف الكلام. وإذا كانت التّداوليّة في اتّجاهاتها اللّسانيّة تحلّل الخطابات على أساس طبيعة الملفوظات ومقاصد المتلفّظين وتميّز بين التّلفّظ الصّريح وغير الصّريح وتسعى إلى تفكيك الكلام المُهْمَت وما كان من الأقوال مضمراً، فإنّ هذا الشّعر الذي يزاوج بين الكلام والصّمت وبين العلامات ذات الدّالّ والمدلول و«علامات» ليس لها صورة سمعيّة وصورة ذهنيّة، قد يُقدّم للمباحث التّداوليّة مدوّنةً تساعد على تطوير نظرها في طبيعة الكلام ومقاصد المتكلّمين.

قد يبدو الصّمت إذن فراغاً تلفّظيًّا وامتناعاً عن التّواصل وعن تشغيل ملَكَة اللّسان، ولكنّ ما رأيناه في قصائد الشّعراء العرب يقيم الدّليل على أنّ "الصّمت في دلالته الجوهريّة، فعلٌ تلفّظيّ بالغياب، مندرج في الخطاب بعلّيّة سياقيّة. وخلافاً لأفعال الكلام والكتابة التي تتجسّد بالنّطق والكلمة، لا يولّد فعلُ الامتناع عن الكلام ملفوظاً لسانيًّا. وإنّما يُحْدِث فراغاً نصّيًّا وبياضاً ونقصاناً يكون جزءاً أساسيًّا في التّأليف وتكون له دلالةٌ تُعادِلُ دلالةَ الكلام المتحقّق أو تفوقها قيمة"[2]

بقي أن نتساءل إلى أيّ مدى يكون المسار السّيميائيّ[3] (Le procès sémiotique) الذي ضبط «ميخائيل ريفاتير» في بداية كتابه «سيمياء الشّعر» مرحلتَيْه الأساسيّتَيْن لبلوغ ما سمّاه تدلالاً (Signifiance) مساراً إجرائيًّا ناجعاً دوماً؟ قد يكون تفكيكُ القصيدة انطلاقاً من قراءة خطّيّة لها تُعَدّ قراءة كاشفة (Heuristique) لإدراك

---

1 يمكن للنّاظر في مدوّنة سعدي يوسف الوقوف على أمثلة كثيرة من القصائد التي تنبني بالصّمت والكلام.

2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence*, *op. cit.*, p. 67.

3 MICHAEL RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Seuil, Paris, 1983, pp. 15-17.

المعنى وذلك حين يستعين القارئ بكفاءته اللّسانيّة ويفترض أنّ العلامات تحيل على الأشياء، ويكون تجاوزُ هذه القراءة الأولى إلى قراءة ثانية تُعدّ قراءة مؤوِّلة (Herméneutique) يستعيد خلالها القارئ ما كان حصّله من قراءته الكاشفة ويعدّل فهم ما بلغه مقارِناً بين نتائج القراءة الأولى والثّانية معتبراً النّصّ بنية متغيّرة، قد يكون هذا ممّا يُحقِّق لفعل القراءة السّيميائيّة للشّعر نتائج محمودةً، ولكنّ انقطاعَ الخطاب والفراغَ التّلفّظيَّ اللّذَيْن يُصيّران القصيدة نصًّا ناقصاً مثلما رأينا ذلك في العيّنات التي اعتمدناها في بحثنا يكون مدعاةً إلى مزيد التّفكير في «صمت الشّعراء».

المصادر والمراجع:

المصادر

- محمّد علي شمس الدّين، **الشّوكة البنفسجيّة**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1981.
- شوقي بزيع، **ديوان مرثية الغبار**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1992.
- سعدي يوسف، **الدّيوان**، دار العودة، بيروت، (الملّد الثّاني)، الطّبعة الأولى، 1988.

المراجع

- المحسن (فاطمة)، **سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث**، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، الطّبعة الأولى، 2000،
- النّصري (فتحي)، **السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة**، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، الطّبعة الأولى، 2006.

- ARON (PAUL), DENIS (SAINT-JACQUES) et VIALA (ALAIN), ***Le dictionnaire du littéraire***, P.U.F., 2002
- CUCROS (FRANC), ***Le poétique, le réel*** (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- DE PALACIO (JEAN), ***Le silence du texte Poétique de la Décadence***, éd. Peeters, Louvain, Paris, 2003.
- DUCROT (OSWALD), ***Le dire et le dit,*** éd. de Minuit, Paris, 1984.
- HAREL (SIMON), ***La voix chantée du silence***, in : Revue ***Proté ∃***, volume 28, n° 2, automne 2000, (Le silence).

- MINO (HIROSHI), ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.
- POUGEOISE (MICHEL), ***Dictionnaire de poétique***, Belin, 2006.
- RIFFATERRE (MICHAEL), ***Sémiotique de la poésie***, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Seuil, Paris, 1983
- VAN DEN HEUVEL (PIERRE), ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985.

الصّمت: أنواعه ووظائفه
في الشّعر العربيّ الحديث

1. مقدّمة

قد يبدو الحديث عن الكلام والصّمت مبحثاً مستحدثاً في الدّراسات اللّسانيّة والتّداوليّة، لكنّ النّاظر في التّراث العربيّ يجد اهتماماً متفاوتاً بالظّاهرة الكلاميّة وجهاً وقفاً، ومن ذلك أنّ الجاحظ في رسائله الأدبيّة أبدى موقفاً في الكلام والصّمت لمّا عقد مقارنة بينهما قائمة على السّجال: "قد قرأت كتابَك فيما وصفتَ من فضيلة الصّمت وشرحتَ مناقب السّكوت [...] وزعمتَ أنّ اللّسان من مسالك الخنا الجالب على صاحبه البلا [...] ولم أَجد للصّمت فضلاً على الكلامِ ممّا يحتمله القياس لأنّك تصف الصّمت بالكلام ولا تصف الكلامَ به. ولو كان الصّمتُ أفضلَ والسّكوتُ أمثلَ لما عُرِفَ للآدميّين فضلٌ على غيرهم ولا فُرِق بينهم وبين شيء من أنواع الحيوان وأطياف الخلق في أصناف جواهرها واختلاف طبائعها"[1].

لا شكّ في أنّ تقديم الكلام على الصّمت عند الجاحظ ولدى عموم البلاغيّين القدامى وتفضيلَ النّطق على السّكوت موقفٌ متأصّل في نظريّة البيان التي أعلى الجاحظ دعائمها، غير أنّ الصّمت يلازم الكلام دوماً وينازعه الوجودَ. ألا ترى أنّ الحديث يتبادله النّاس يوميًّا وفي وضعيّات الحياة كافّة وفي سائر السّياقات والمقامات لا يمكنه الاسترسال إلى ما لا نهاية في الزّمان إذ لا بدّ أن تتخلّله وقفاتُ صمتٍ يستردّ فيها المتكلّمون أنفاسَهم ويختبرُ كلُّ واحد منهم وقعَ كلامه في مخاطبه أو في مخاطبيه، ويحدّد -في ضوء ما يبدونه من ردود فعل- طبيعة خطابه إليهم مدّةً ونبرةً وتنويعاً في الصّياغات. وأبرزُ ما يدلّ على منزلة الصّمت يتخلّلُ الكلامَ ويقطع استرسالَه أنّ الزّعيم السّياسيّ والدّاعية الدّينيّ والخطباءَ كثيراً ما يعمدون إلى وقفاتِ صمتٍ يستغلّونها في التّأكّد من سلامة التّواصل مع مستمعيهم وأتباعهم، وفي تقويةِ استعدادهم إلى مزيد الإنصات لإحكام الاحتواء وتحقيق

1 **رسائل الجاحظ، الرّسائل الأدبيّة**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، ص ص: 299-301.

الانضواء. إنّ الصّمتَ في مثل هذه المقامات وعديد السّياقات يقوم بما عــدّه «ياكبســن» وظيفةً انتباهيّةً تتحقّق لكن دون علامة لسانيّة.

وإذا كان الكلامُ قرينَ الفنون التي تعتمد العلامة اللّسانيّة، فإنّ الصّمت علامةٌ فــي عدد من الفنون الإيقاعيّة مثل الموسيقى والعروض. إنّ فنّ الموسيقى –وأساسُه أصــوات الآلات ونقرات النّغمات– يزاوج بين النّقرات ووقفات الصّمت بما يتيح ظهــورَ بعضــها واختفاءَ الآخر، وإنّ إيقاع بحور الشّعر يعوّل على تناوب الحركــات والسّــكنات وعلــى الجمع بين أزمنة قويّة وأزمنة ضعيفة وعلى النّبرات القويّة والضّعيفة.

2. في حدّ الصّمت

يتحدّد الصّمت في **لسان العرب** بأنّه إطالةُ السّكوت، وهو يُقال للرّجل إذا اعتقلَ لسانُه فلا يتكلّم أصمتَ فهو مُصْمِتٌ، والصُّمَاتُ هو السُّكُوت. ويقترن الصّمت في لغة العرب بالصّحراء الخالية فيُقال تركتُه بصحراءَ إِصْمِتَ أي حَيْثُ لا يُدْرَى من أينَ هو، ولقيتُه ببلدةٍ إِصْمِتَ إذا لقيتُه بمكان قفرٍ لا أنيسَ به. وللجذر (ص.م.ت.) صلة **بالعملة**، إذ يقال للذّهب والفضّة صامِت (يقال: جاء بما صَاءَ وصَمَتَ: الشّاء والإبل، الذّهب والفضّة)، وله صلة **بالسّلاح**، فالصّموت من الدّروع هي اللّيّنة المسّ، والصّموتُ من السّيوف ما يكون له رسوبٌ في الضّريبة فقلّ بذلك خروج الدّم منها. والضّربةُ الصّموت هي التي تمرُّ في العظام فلا تُصوّت. ويقال جاريةٌ صَمُوت الخلخالَيْن إذا كانت غليظة السّاقَيْن، لا يسمع لخلخالها صوتٌ لغموضه في رجليها. ويقال: بات فلان على صِماتِ أمره إذا كان معتزماً عليه[1].

وإذا كان للصّمت في العربيّة هذا التّعدّد الدّلاليّ الشّامل أحوالَ الإنسان والمكان وأحوالَ الحرب والسّلام والحرب، فإنّ الصّمت في الفرنسيّة له اتّصال بالسّكوت والامتناعِ عن الكلام، وله علاقة بالموتِ عندما يقف النّاس دقيقة صمتٍ احتراماً لروح الميّت، وبموقف الإنسان حين يفضّل إخفاء آرائه وأفكاره مثلما يكون ذلك في كتابة التّرجمة الذّاتيّة. وللصّمت علاقة بالمجرمين الذين يتخفَّوْن بالصّمت على ما ارتكبوه من شرور، فلا يُفيدون رجال الشّرطة بمعلومات تمكّنهم من ضبط الجناة[2]. إنّ قيمة هذه التّحديدات القاموسيّة للصّمت قيمة لا تُنْكَر مزيّتُها، ولكنّ دراسةَ الصّمت من زاوية التّلفّظ دراسةٌ طريفةٌ لأنّ تناولَ الخطابات في السّياسة والشّعر والمحادثات وفي ضروب المحاورات تركّز في علامات اللّسان وقرائن الكلام وفي سطح الخطاب. ولهذا فضّلَ «بيار فان دان هيفل» إدراجَ الصّمت في تحليل الخطاب، فقال مبرّراً هذا التّوجّه في البحث: "إنّ كلّ كلام متولّد من الصّمت راجع إليه. وهذه بديهيّةٌ بعينها. ففي تحليل الخطاب، تكون هذه المسألة قاعدةَ تحليلٍ لافتتاحيّة النّصّ وخاتمته. وليست هذه هي المسألة التي تعنينا في المقام

1 **لسان العرب المحيط**، للعلامة ابن منظور، دار الجل، دار لسان العرب، بيروت، مادّة: (ص.م.ت.).

2 ***Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française***, 1989, p. 1814.

الأوّل. إنّنا نصطدم على الدّوام بعدم الاسترسال الدّاخليّ للخطاب الأدبيّ، وإذا نظرنا في الأمر من زاوية التّلفّظ، أدركنا قصورَ التّفسيرات التي قدّمتها الدّراسات البنيويّة التي تعتبر وقفات الصّمت (Les silences) والفراغات بمثابة صور بناء، وعناصر مكوّنة داخل تأليفٍ أُحْكِمَ بناؤه باقتدار"[1].

وإذا كانت الدّراسات البنيويّة تقف على سطح الخطاب تعيّن –حسب هذا الباحث– التّساؤلُ بخصوص هذه «الفراغات» النّصّيّة على مستوى فعل الكلام وبخصوص أصلها الحقيقيّ في ما قبل الكلام (Le prélanguagier) وفي البنية غير المرئيّة، وبخصوص مقاصد إدراجها فيما يتّصل بتقبّل النّصّ. إنّ غياب دراسة جدّية للصّمت في مجال الأدب هو الذي حفّز «فان دان هافيل» لدراسة هذه الظّاهرة، وهو حين بحث فيها بادر إلى تعريف الصّمت بقوله: "هل يُمكن أن نَعْتَبِر الصّمت عمليّةً خِطابيّةً، واعيةً أو غير واعية، تظهر في نصّ من النّصوص وتُحيل مباشرة على التّلفّظ"[2]. والمؤلّف يعتبر الصّمت مفهوماً إشكاليًّا بامتياز لأنّه يفتقد قاعدةً محسوسةً على المستوى اللّسانيّ، ولهذا يستعمله في معنى عدم إنجاز عملٍ تلفّظيّ قد يوجد أو قد يلزَم وجودُه في وضعيّة مُعْطاة.

3. هل تناول النّقّاد العرب مسألة الصّمت في الأدب؟

إنّ الإجابة العلميّة على هذا السّؤال تقتضي إلمامَ الباحث بكلّ ما نُشر من دراسات نقديّة تناولت الصّمتَ نوعاً ووظيفةً. وهذه وضعيّة معرفيّة تكون مستحيلة على الباحث الفرد، لكنّ هذه الوضعيّة لا تحول دون النّظر في ما توفّر لنا من بحوث نظر أصحابها في المسألة.

قد يكون ما ذكره كمال خير بك من «ملامح جديدة في كتابة القصيدة» من أسبق الإشارات إلى الجدل بين الكلام والصّمت في الشّعر العربيّ الحديث. إنّ العيّنات التي اختارها هذا الباحث من شعر أنسي الحاج والسّيّاب مكّنته من تبيّن هذه الملامح الجديدة وهي تتمثّل في تقنيّات التّنقيط والفصل وفي شكل الكتابة وتوزيع النّصّ وتقطيع العبارة إلى أجزاء موزّعة عبر مختلف أشكال الفصل من (البياض العازل) إلى التّوزيع غير

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985, p. 65.

2 **نفسه**، ص ص: 66-67.

المنتظم على أسطر عديدة. والمؤلّف يعتبر "هذا النّمط الفوضويّ في التّنقيط والتّوزيع" من الوسائل النّاجحة التي استفاد منها الشّعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التّقليديّة مُتأثّرين بحركتَي الدّادائيّة والسّرياليّة[1]. وحين تأمّلت يمنى العيد الصّمتَ الاختياريّ الأبديّ الذي أُجْبِر عليه الشّاعر اللّبنانيّ خليل حاوي لمّا وضع حدًّا لحياته في السّادس من حزيران سنة 1982، اعتبرت حادثةَ الانتحار قصيدةً أخيرة للشّاعر أراد بها معانقة الحياة بعد صمت بلا كلام بلا صوت، واعتبرت موتَه يقول مرّة واحدةً كلّ شيء، يقول كلَّ ما قاله الكلام، وكلّ ما لم يقله الكلامُ[2].

لقد قرأتْ يمنى العيد هذا الصّمتَ الأكبرَ في ضوء أسئلة الثّقافة والكتابة المطروحة بخصوص الحاضر والمستقبل وقفزِ التّاريخ إلى الوراء. وانكسار حلم الانبعاث الحضاريّ لأمّة العرب. إنّ فترات الصّمت التي تخلّلت المسيرة الشّعريّة لخليل حاوي "ربّما كانت بمثابة وقفة ترى إلى فراق الكتابة والثّقافة وتواجه سؤال الثّقافة الملحّ ! [...] وقفة تقول السّؤال الضّمنيّ وتطرحه على وعي الشّاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله كلمات الشّاعر"[3].

وحين يفتتح الشّاعر قصيدة «الأمّ الحزينة» بقوله متحيّراً:

ما لوجه الله صحراء
وصمتٌ يترامَى عبر صحراءِ الرّمال

ويعيد هذه التّوقيعة الحزينة في مقطعها الثّاني:

ليس في الأفق
سوى صمت السّؤال

1 كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة**، قام بالتّرجمة: لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، طبعة ثانية، 1986، ص ص: 150-151.

2 د. يمنى العيد، **في القول الشّعريّ**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، طبعة أولى، 1987، ص: 75.

3 **في القول الشّعريّ**، ص: 79.

عن حماة القُدس
والعارِ المغنّي خلفَ آثار الفعال
وضميرُ الله صحراءٌ
وصمت يترامى عبر صحراء الرّمال[1]

ندرك طبيعة المسار الذي آل بالشّاعر إلى الصّمت المطبق.

لم يقرأ محمّد بنّيس الصّمتَ في الشّعر المعاصر قراءةَ يُمنى العيد التي اعتبرت محوَ الذّات من الوجود بالإقدام على الانتحار تجربة تخوم قصوى خاضَها خليل حاوي، ونزّلت شعرَه وحياته في ما سمّاه «موريس بلانشو» «فضاء الموت» وهو فضاء يتبادل فيه الشّعريّ والفلسفيّ السّؤال"[2].

لقد تحدّث بنّيس عن "مسارات مجهولة" وعن "مسكن شعريّ حرّ هو الأساس في الممارسة النّصيّة"[3]، وذكر من بين هذه المسارات أنواعاً من الحذف **(**حذف مخبَر عنه، حذف غير مخبر عنه حذف ملتبس**)**. وحين خصّص الفصل الثّالث لـ«النّصّ وبناء الإيقاع» وتناول قوانين الوقفة في القصيدة المعاصرة وميّز بين أنواع من الوقفات خصَّص لـ«وقفة البياض» حيّزاً من النّظر واعتبرها "تُوَسِّع مفهوم المختبر في حداثة الشّعر المعاصر في الوقت نفسه التي (!) تدخل فيه الذّات الكاتبة مسكناً جديداً يحتلّ فيه المشهد النّصّيّ غابة التّعدّد كما تخرج فيه الذّات الكاتبة على أنماط التّقعيد التي كانت حوّلتها من قَبْل إلى جسد خضوع لا يملك أيَّ قدرة على الاحتجاج فيكون المقيسُ والمعدودُ مهدَّداً بما لا يقبل القياسَ والعدّ"[4].

والمؤلّف يرى أنّ وقفةَ البياض تُفجِّرُ أزمةَ البيت في الشّعر المعاصر وتُفْقِدُ المعيارَ السّائدَ في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشّعر والنّثر أو الشّعر والأجناس الأخرى،

1 **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، 1993، ص ص: 393، 397-398.
2 محمّد بنّيس، **الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها (3) الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990، ص: 212.
3 **الشّعر المعاصر**، ص: 159.
4 **نفسه**، ص: 127.

وأنّها حين ترد في نهاية سطر الصّفحة أو في وسطها تكون "إعلاناً عن تفاعل الصّمت مع الكلام وتفاعل البصريّ مع السّمعيّ في بناء إيقاع النّصّ"[1].

إنّ الباحث في وقفة البياض علامة غيرَ مسموعةٍ وغيرَ مقروءةٍ يستند إلى تفكير الشّاعر الفرنسيّ «مالارميه» الذي يعتبر البياضَ حُجّة البناء و"الصّمتَ هو البذخ الوحيد بعد القوافي" ويستدلّ على هذا المسار المجهول في الشّعر العربيّ المعاصر بقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي». وبدلاً من الجسد الملتئم الخاضع للمعدود والمقيس والتّابع لقواعد العروض السّابقة على الممارسة النّصيّة، يرى المؤلّف أنّنا نكون إزاء هذه القصيدة الجديدة "أمام الجسد المتقطّع الذي يخترق عقلانيّة القواعد ليدمج كلّيّة في مسار الدّوالّ التي لا تضبطها قصيدة وهميّة أو علويّة"[2].

تعمّدنا الإحالة المتكرّرة على أفكار هذا الباحث في الشّعريّة العربيّة الحداثيّة الذي زاوج بين «التّنظير» لإبدالات الشّعر العربيّ الحديث وكتابة القصيدة المتحرّرة لأنّ هذه الأفكار تفكّك حقًّا غامض البناء في هذا الشّعر وتترسّم آفاقَ تجريبه.

والمتحصّل إجمالاً من استكناه طبيعة البياض في الشّعر المعاصر أنّه عنصر أساسيّ في إنتاج دلاليّة الخطاب، وأنّه يُعَزّز بلاغةَ المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة، وأنّه "رحم تتجمهر فيه احتمالاتُ كتابةٍ منظورةٍ لاسترسال المحو حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النّصّ"[3].

وإذا كانت وقفةُ البياض في قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» لا تتخلّلها سوى فراغات في بدايتها وفي وسطها وآخرها، ولا ترسم في بداية بعض مقاطعها غيرَ نقاطِ استرسالٍ ثلاثٍ على سبيل كلامٍ محذوفٍ[4] فإنّ فجوات القصيدة واختراقَ الصّمت للكلام فيها ومحوَه من نصّها في تجارب شعريّة لاحقة بهذه القصيدة ممّا ينوّع تشكيل الشّعر وينشر البياض رايةً ساطعة تشدّ بصرَ النّاظر في عديد القصائد.

---

1 **نفسه**، الصّفحتان: 127-128.
2 **الشّعر المعاصر**، ص: 128.
3 **الشّعر المعاصر**، ص: 129.
4 انظر: أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، المجلّد الثّاني، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1985، ص: 268.

4. أنواع الصّمت ووظائفه في عيّنات من الشّعر العربيّ الحديث

تخيّرنا أن تكون هذه العيّنات نماذج دالّة على كيفيّة تعامل الشّعراء مع الصّمت وبنية الفراغات النّصّيّة ومساحات البياض في القصيدة، وأن تكون ممثّلة لحركة الشّعريّة العربيّة الحديثة من جهة استغلال هذا الفراغ البنائيّ المفارِق للكلام الشّعريّ المألوف. والصّمتُ في هذه العيّنات يكون حيناً موضوعاً للقصيدة يُشيرُ إليه عنوانُها، ويكون حيناً آخر حيّزاً نصيًّا فارغاً يستدعي من القرّاء سدَّ فجواتِ الكلام ولمَّ خروقه وتأويل ما انقطع من سلسلة الملفوظ.

1. الصّمت موضوع تدور عليه القصيدة: التّكلّم في الصّمت

وجدنا هذا النّوع من الصّمت في عدد محدود من قصائد الشّعراء. ولعلّ قلّة الشّعر الدّائر على موضوع الصّمت ممّا يؤكّد قولة الجاحظ يبرز فيها فضيلة الكلام على السّكوت بما "أنّك تصف الصّمتَ بالكلام ولا تصف الكلام به".

كتب الشّاعر المصريّ صلاح عبد الصّبور قصيدةً عنوانُها «الصّمت والجناح»[1]، وكتب أنسي الحاج الشّاعر اللّبنانيّ المنتمي إلى حركة قصيدة النّثر نصًّا وسَمَهُ بـ«الصّمت العابر كالفضيحة»[2]. لكنّ عبد الصّبور ذكر الصّمت في قصائد أخرى هي: «أحبّك» و«الكلمات» و«مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي»[3]. تتكوّن قصيدة «الصّمت والجناح» من مقطعين ويرد فيها الصّمت شاملاً المكان والإنسان في أوّلهما:

الصّمتُ راكدٌ ركودَ ريح ميّتهْ
حتّى جنادب الحقول ساكنهْ
وقبّة السّماء باهتهْ
والأفق أسود وضيّق بلا أبوابْ
منكفئ من حيثما التفتُّ كالسّرداب

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، دار العودة، بيروت، المجلّد الأوّل والثّاني، 1988، ص: 217.
2 أنسي الحاج، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثانية، 1994، ص: 31.
3 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، الصّفحات: 144، 173، 264.

ونحن ممدودان في ظلّ حائط قديم
مفترشان ظلّنا
ملتحقان بالعذاب[1]

إجراء القوافي في هذه السّطور الشّعريّة المتلاحقة في تفاوت بصوت الهاء السّاكنة ثلاثاً، وبصوت الباء السّاكنة ثلاثاً أيضاً ممّا يجسّم هيئة الصّمت المخيّم ويشكّل طبقات كثيفة له. والجمع بين لفظي «السّرداب» و«العذاب» يقوّي شحنة المعاناة من وطأة الصّمت. فالسّرداب حيّز طويل مظلم مهدّد بانبراء المخاطر، والعذاب حالة نفسيّة ممضّة. وأمّا استرسال السّطور الشّعريّة بالبنية النّحويّة المتعاودة والجملة الاسميّة التّقريريّة بسلسلة من «الإخبار» تمتَدّ بالتّشبيه المقوّي لصورة الصّمت الرّاكد حيناً، وبتوالي الصّفات السّلبيّة التي يجمعها جدول الرّكود والضّيق المعطّل للحركة فممّا يصيّر الصّمت طبقة قتامة تلفّ الإنسانَ والمكان.

لقد كثّف الشّاعر التّعابير ونوّع الصّياغات ليُصيِّر الصّمت مرئيًّا ومدرَكاً محسوساً وليمثّل هذه الظّاهرة التي طغت على الإطار المكانيّ والواقع النّفسيّ لهذا المتكلّم في القصيدة.

وليس يخفى أنّ هذا التّصوير للصّمت موصول بنصوص الرّومنطيقيّين الذين يتعمّقون مشاعر الحزن والسّآمة على نحو ما فعل «بودلير» في عدد من قصائد ديوانه «أزهار الشّرّ» والذين يقدّمون لوحات قاتمة للطبيعة لإبراز ما يعانونه من آلام النّفس وانكسار الأحلام. إنّ مشهدَ الصّمت في قصيدة عبد الصّبور ينتمي إلى ما اعتبره «بيار فان دان هافل» «صمتاً مرئيًّا» نجده موضوعَ وصف عند تمثيل الإطار المكانيّ الرّوائيّ كأن توصف الطّبيعة الصّامتة والصّمت المريع لغرفة توجد فيها الشّخصيّة، ويكون هذا الصّمت قرينَ الأضواء والموسيقى التي تجاور اللّغة. إنّ أشكال الصّمت هذه تنتمي – حسب «هافيل»– إلى السّطح السّرديّ ويمكن دراستُها باعتبارها صور غياب (Des absences) في إطار المحاكاة وفي علاقة بالصّيغة والتّبئير والزّمان[2].

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور، المجلّد الأوّل والثّاني**، ص: 217.

2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, p. 75.

لا تواصل قصيدةُ «الصّمت والجناح» بناءَ مشهد الصّمت الذي يلفّ المكان والإنسان وإنّما تقدّم مشهداً آخر يتبدّد فيه الصّمت فجأة وينمو فيه الصّوت والحركة:

وفجأة: أوراق في حقل السّما نجم وحيدْ
ورفّ في الصّمت البليد ريش طائر فريدْ
همستُ، يا صديقتي توجّهي لربّنا
وناشديه أن يبثّ في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد[1].

تشير كلمة «فجأة» إلى هذه النّقلة فتبدأ مظاهر التّغيّر من الصّمت البليد والسّكون المميت إلى الحركة والحيويّة. إنّ انبعاث الكون وانتفاض الطّائر الفريد وهمسَ المتكلّم إلى صديقته طالباً رفرفة الحياة علاماتٌ لهذا التّغيّر المنشودِ. وليس بخافٍ أنّ ذكر الطّائر الفريد الذي يرفّ ريشُه في الصّمت البليد كنايةٌ عن الموات يستعيدُ مكوّناً أسطوريًّا كثيراً ما وظّفه «الشّعراء التّمّوزيّون» الذين عوّلوا على رموز الخصب والانبعاث لتصوير استشرافهم أزمنةً أخرى تمحو الجدبَ واليباب.

هكذا يرد الصّمت في هذه القصيدة علامة لسانيّة في عنوانها وترد متعلّقاته من ركود وسواد وانكفاء المشاعر وانطفاءِ ألق الطّبيعة فتنبثّ في المقطع الأوّل راسمة لوحة شديدة الدُّكنة تغلب عليها لطخات السّواد. غير أنّ الصّمتَ يمثّل –رغم ذلك– منطلقاً لبناء مشهد مغاير تعود فيه الحركة والحياة إلى التّجدّد في العالَم الطّبيعيّ ودخيلة النّفس.

والواقع أنّ تجسيد الصّمت في المقطع الأوّل قرّب الكلام الشّعريّ من الرّسوم الأيقونيّة لأنّ هذا الكلام الذي تشكّل بهذه العلامة اللّسانيّة وبما تحرّك في مجالها وتعلّق بها من ألوان وحيّزات داكنة ومنغلقة، تجاوز النّظام اللّسانيّ الذي تحيل فيه العلامات في النّصّ على الموجودات خارج اللّغة إلى نظام سيميائيّ تتشكّل فيه العلامات في أيقونات شبيهة بالرسوم الدّينيّة في الكنيسة المسيحيّة وفي غيرها من أماكن التّعبّد من قبيل المعابد البوذيّة والمعابد المصريّة القديمة لدى الفراعنة.

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، ص: 218.

وإذا كانت الأيقونات في مجال العقيدة وعالَم التّقديس لا تعوّل على تقديم صور حقيقيّة (Des portraits) للقدّيسين والأنبياء وإنّما تجسّم الصّورة المثاليّة لهؤلاء، فإنّ «أيقونة الصّمت» في قصيدة عبد الصّبور قد جسّمت بالكلام الشّعريّ حقيقة مُحجّبة للصّمت إذ كشفت خفاياه وأبانت أثرَه في الطّبيعة ووقعَه في باطن الإنسان.

لا يمكننا –على أساس قراءة الصّمت في هذا النّصّ– قبول ما ذهب إليه «سيمون هاريل» لمّا اعتبر الحديث عن «سيميوطيقا الصّمت» من المعاني المعكوسة بما أنّ حديثاً كهذا يقتضي تحديد شيء يكون طابعه المادّيّ خصيصة أولى له[1].

لا شكّ أنّ الصّمت حالة تُعاش ويعسر الحديث بشأنها لكنّ «تمثيل» عبد الصّبور للصّمت المطبق على الكون والجاثم على النّفس، مقابلَ رفرفة الحياة وتجدّد الكلام همساً قَدّم رسماً سيميائيًّا للصّمت توسّعت به دائرة العلاقة اللّسانيّة التي تحدّده نقيضاً للكلام ووجهاً سلبيًّا له.

إنّ قيمة الكلام الشّعريّ الذي تشكّل به الصّمت عالَماً من الألوان والأوضاع تمثّلت في العمل التّصويريّ الذي وسّع الكلام في مجال أساسه انقطاع الكلام. وإذا كان الصّمت ممّا تدركه حاسّة السّمع لا غيرَ فإنّ التّصويرَ الشّعريّ للصّمت في هذه القصيدة قد أتاح إبصارَه وتلمّسَ مظاهره.

ليس كلام عبد الصّبور في الصّمت يقتصر على هذا البعد التّصويريّ الذي تتوسّع به دوائر الكلام في موضوع أساسه السّكوت. ينحو الشّاعر في حديثه بخصوص الصّمت منحًى مغايراً، إذ إنّه يستهلّ قصيدة «أحبكّ» بهذه الدّعوات المتكرّرة لعدم النّطق بالكلمة:

لا، لا تنطِق بالكلمةْ
دعها بجوف الصّدر منبهمةْ
دعها مغمغمة على الحلق
دعها ممزقةً على الشّدق

1 SIMON HAREL, ***La voix chantée du silence***, in : « ***Protée*** » revue du département des arts et Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 28, n° 2 (Le silence), p. 17.

دعها مقطّعة الأوصال مرميّهْ
لا تجمع الكلمهْ...
دعها رماديّهْ[1]

إنّ الصّمت في هذا المقطع وفي حركة القصيدة إجمالاً كلام سرّيّ يتبادله المحبّان بلا نطق ودون مفردات. والدّعوةُ المتكرّرةُ إلى إبقاء الكلمات منحبسة في الصّدر، وإضفاءُ صفاتٍ ونعوتٍ عليها من قبيل «رماديّة» و«غماميّة» و«سديميّة» و«ترابيّة» طريقةٌ توخّاها المتكلّم في القصيدة لتصوير وضعيّة المحبّ يتشوّق إلى إفشاء ما يتكتّم عليه من جَوًى، ولكنّه يفضّل السّكوت والكتمان على التّصريح بما يعتمل في باطنه من مشاعر. إنّ مغالبة المحبّ للكلام والتزامَه الصّمت ممّا يصون تجربة الحبّ. وليس هذا السّلوك في قصيدة حديثة أمراً مستحدثاً إذ طالما صوّر الشّعراء الغزليّون القدامى معاناتهم في كتمان محبّتهم للمحبوب خشيةَ نفوره وانفصامِ عُرَى الودّ.

لقد اعتبر الشّاعرُ الكلامَ «مبدّداً نبض الرّوح» وصار تفكيره في الكلام والصّمت تفكيراً شخصيًّا محيلاً على تجربة أقنعتْه بقيمة الصّمت وعاقبةِ الكلام:

كم مرّةٍ جاشت بيَ الكلمه
وبدت لعيني وهي تستأني
فوق الشّفاه رقيقةً تُحنِي
وتكاد تغلبني على قَصدي
لأقول ما أعني
وأعود أذكر مرّة سلفتْ
عامين من بأسائها اغترفتْ
روحي الكتومُ لأنّها اعترفَتْ
وسقطتُ تحتُ سنابك الكلمهْ[2]

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثاني، ص: 144.
2 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثاني، ص ص: 145-146.

تصويرُ المتكلّم ذاتَه موزّعةً بين النّطق والسّكوت، متردّدةً بين الإسرارِ والكتمان من جهة والبوح والتّصريح من جهة أخرى، هو تصويرٌ فيه تفكير شعريّ في سلوكٍ إنسانيّ يخصّ الشّاعر المتكلّم بصوته الفرديّ ويتجاوزه إلى عموم البشر بما أنّ موضوع الحبّ من «كلّيّات الشّعر» التي تشمل الحياةَ والموتَ والولادةَ والمصيرَ. والمتحصّل من القصيدة إجمالاً أنّ الصّمت مُلازِمٌ لتجربة الحبّ، وأنّ الكتمان يصون العشق.

ينفتح الكلام في الصّمت في قصيدة «مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي»[1] على عوالم أخرى تتنوّع داخلها أبعادُ الصّمت. ينطلق الكلام في هذا النّصّ المقسّم مقاطعَ مرقّمة بتصوير مظاهر الجدب والكآبة والشّرّ التي تولّدت من "فقدان الرّضا بما يريد القضا" ويواصل المتكلّم – السّارد إبراز صور التّشوّه التي عمّت الحياة:

حين فقدنا جوهر اليقين
تشوّهت أجنّةُ الحبالى في البطون
الشَّعْرُ ينمو في مغاور العيون
والذّقن معقود على الجبين
جيل من الشّياطين
جيل من الشّياطين[2]

إنّ ولادة هذا الجيل المشوَّه بسبب غلبة الشّكّ وفقدان اليقين وعدم التّسليم «بما يريد القضا» تبرّرُ دعواتٍ متكرّرةً إلى لزوم الصّمت وإلى تعطيل الحواس":

إحرص ألاّ تسمعْ
إحرص ألاّ تنظرْ
إحرص ألاّ تلمسْ
إحرص ألاّ تتكلّمْ
قف !...

1 **نفسه**، ص: 263، والقصيدة تسترفد شخصيّة العَلَم الصّوفيّ أبي نصر بن الحارث، وهو أصيل مدينة مرو، سكن بغداد ومات بها سنة 227 هـ.
2 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 264.

وتعلّقْ في حبل الصّمت المبرم[1]

تمثّل هذه الدّعوات التي صيغت بتوازي البدايات في هذه السّطور حثًّا متواصــلاً على إبطال عمل الحواسّ وتعطيل ملكة الكلام بوجه خاصّ، وذلك للاحتجاج بقوّة علــى تفشّي الشّرور والمظالم. وبهذا يكون الصّمت موقف معارضة متواصلة لأوضـــاع يثــور عليها المتكلّم في هذه القصيدة. والشّاعر حين يدعو إلى التّعلّق بحبــل الصّــمت المبــرم يستدعي نقيضَه، ويعقد مقارنة بين الكلام والصّمت. إنّه ينبّه إلى مخاطر الكــلام فيعتبــر «ينبوع القول عميقاً» و«اللّفظ منيّة» ويرى أنّ تركيبَ الكلام من الكلام يجعل الدّنيا مولوداً بشعاً[2]. ولذلك يجدّد دعوته إلى التزام الصّمت ويرسل ما يشبه الهتافَ:

فإذا ركّبتَ كلاماً فوق كلامْ
من بينهما استولدتَ كلامْ
رأيتَ الدّنيا مولوداً بشعا
وتمنّيت الموتْ
أرجوك...

1 **نفسه**، الصّفحتان 164، 165.
2 **نفسه**، ص ص: 165-166.

الصّمت...

الصّمت ![1]

مطالبة الشّاعر ذاتَه ومخاطَبَه أو مخاطَبيه بهذا السّلوك الذي يبدو متعارضاً مع عنوان الدّيوان الذي وردت فيه القصيدةُ (أحلام الفارس القديم) مطالبةٌ موصولةٌ بالحوار الذي يعقده المتكلّم مع شيخه «بسّام الدّين» ويسأله متحيّراً : "قل لي... «أين الإنسانُ... الإنسانُ؟»". إنّ انفتاح الكلام الشّعريّ على الأجواء الصّوفيّة قد كيّف موقف هذا الشّاعر الحديث من الصّمت وجعله باديَ السّلب خاصّة إذا قورن بوقف الشّعراء الذين رفعوا أصواتهم بالاستنكار والإدانة لأوضاع اجتماعيّة وسياسيّة دالّة على التّراجع الحضاريّ والتّخلّف الاجتماعيّ والسّياسيّ، والمثال على ذلك بعض قصائد عبد الوهّاب البيّاتي[2]. لكنّ مواجهة شرور الدّنيا بالصّمت موقفٌ تأسّس في هذه القصيدة بالمنظور الصّوفيّ الذي يدعو فيه الشّيخُ مريدَه إلى الصّبر:

شيخي بسّام الدّين يقول:

«اصبر... سيجيء

سيهُلّ على الدّنيا ركبُه»[3]

وليس بخافٍ أنّ هذا المنظور الصّوفيّ الذي فَسَّرتْ به القصيدة دعوات متكرّراتٍ إلى الصّمت قويُّ الاتّصال بضيق العبارة واتّساع الإشارة لدى الصّوفيّين وبما ارتضوه في السّلوك عبوديّةً هي عندهم «رضا بالموجود والصّبر على المفقود». إنّ الإشارة في اصطلاحاتهم هي "الإخبار من غير الاستعانة إلى التّعبير باللّسان، وقيل ما يخفى عن

---

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص ص: 265-266.

2 انظر: قصيدة «المحكمة» و«العباءة والخنجر» و«لكنّ الأرض تدور» و«سفر الفقر والثّورة»، **ديوان عبد الوهّاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، المجلّد الثّاني، 1990، ص ص: 15، 26، 40، 42.

3 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 268.

المتكلِّم كشفُه بالعبارة لِلَطَافَة معناه، وتكون مع القرب ومع حضور الغَيْب، وتكون مع البُعْد"[1].

لقد سبق صلاح فضل إلى النّظر في قصيدة «مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي» وتناولها في إطار ما عدّه «مفارقة الأمثولة» وهي مولّد متميّزٌ من شعريّة الدّراما. وحين عوّل الباحث في «أساليب الشّعريّة المعاصرة» على تاريخ نشر هذه القصيدة وأشار إلى أنّها ظهرت في مجلّة الآداب في 1962/7 "أي بعد شهور من مأساة تفكّك وحدة الجمهوريّة العربيّة تحت مطرقة النّظام العسكريّ وضغوط القهر السّياسيّ"[2] برّر تقنية القناع التي كُتبت بها القصيدة وحدّد وظيفة الشّعر فعدّها انتقاماً من تصلّب اللّغة وتصلّب أبنية الحياة ذاتها وهي تتعرّض لتدمير الحلم وتغريب الإنسان وحرمانه خصوصاً من ماء الحياة / الكلام[3].

وحين تناول الدّارس السّطور الشّعريّة التي تتردّد فيها الدّعوة إلى لزوم الصّمت والامتناع عن الكلام يخلص إلى القول "هنا تتآكل الكلمات وهي تكاد تسقط في بئر الصّمت قبل أن تتفجّر في المقطع التّالي، وهذه تقنية أثيرة يختبر بها شعرُ التّفعيلة حرّيته التّشكيليّة. فالقولُ يبني شكلَه ودلالَتَه في اقتصاده وعفويّته وحدةَ محاكاته الجسديّة، يتحوّل السّطر الشّعريّ إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها. إنّها تخلق موقفاً ووضعاً جماليًّا يوشك أن يقود إلى الانتحار الشّعريّ بالتّلاشي"[4].

هكذا تبدو المطالبةُ بسلوك الصّمت وتشكيلُه حيّزاً ظاهراً في جسد القصيدة ويكون التّعويلُ على المكوِّن الصّوفيّ والتّحاورُ بين الشّيخ والمريد داخلها على صلة قويّة بانكسار الحلم وتراجع الأمل السّياسيّ. إنّ وظيفة الكلام في الصّمت والكلام في صمت يتوزّع النّصّ بين العلامات والفراغات هي تشكيلُ الموقف والحالة العاطفيّة التي استبدّت بالمتكلّم

---

1 دكتور عبد المنعم الحفني، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987، ص: 16.
2 صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 150.
3 **نفسه**، الصّفحة ذاتها.
4 صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 151.

في هذه القصيدة. وليست الانكسارات التي تتصدّع بها بنية العديد من السّطور فيها سوى تجسيم للانكسار الوجدانيّ للشّاعر الذي يعاين أوضاع التّراجع ويعاني مرارتها.

استوقفنا في تقصّي وجوه الكلام في الصّمت نصّ يندرج في قصيدة النّثر للشّاعر اللّبنانيّ «أنسي الحاج» في ديوانه «الرّأس المقطوع»[1]. وأوّل ما يبدو مثيراً لانتباه النّاظر فيه عنوانُه: «الصّمتُ العابرُ كالفضيحة». فبدلَ أن تكون هذه العتبةُ ممّا يُيَسِّر الولوج إلى عالَم النّصّ، نجدها تعقّد فعل القراءة. قد يجد متلقّي هذا العنوان صلةً بين الصّمت والفضيحة من جهة أنّ الصّمت قد يكون سلوكاً أساسُه السّكوت على الفضائح والتّستّر على مرتكبيها، لكنّ بناء العنوان بالتّركيب النّاقص رغم استخدام التّشبيه لحركته لا يُسهّل تلمُّسَ بعض الدّلالة لهذا الموصوف.

تتبني القصيدة بعد لغز العنوان بخطاب متكلِّم كأنّه يحاوِر مخاطَبَةً وبتكرار السّؤال في بداية ملفوظه:

ما العملُ بالصّمت؟
أيّ حقيقة يكتشف الإصغاءُ في الصّمت؟
أنواع من الصّمت... لكنْ أتكلّم عمّا يرفض
باستمرار أن يحميكِ !
الصّمتُ العابرُ جسدُكِ كالفضيحة.

يحتار القارئ حقًّا في تدبُّر منطوق هذا الكلام الذي يغلّفه الإغماض ويلفّه الاستغلاق. فهل يذهب في قراءةِ الصّمتِ مذهباً يصير به أمارةً على برود العلاقة بين المتكلِّم والمخاطبة بروداً لا يقتصر على حبس الصّوت والامتناع عن الكلام وإنّما يشمل قدرات الجسد على الحركة والعطاء وقد عوّل الشّاعر في ذكرها على تشبيه غير مألوف إذ الأصل أن يقترن الصّمت بالموت والقُبُور واللّيل والصّحراء. إنّ تشخيص الصّمت العابر للجسد بالفضيحة التي ينتشر أمرُها سريعاً صياغةٌ شعريّةٌ تتجاوز المجاز المألوف وتقيم علاقة نشاز بين الطّرفين وانقطاعاً تامًّا يناقض ما رأيناه في قصيدة «أحبّك» لصلاح

1 أنسي الحاج، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، 1994، ص: 33.

عبد الصّبور وقد عُدَّ الصّمتُ في منظورها سلوكاً يُقوِّي المحبّة بينما جاء تشكيل الصّمت في نصّ أنسي الحاج مذكِّراً بالرّأس المقطوع في عنوان الدّيوان.

إنّ ارتباطَ الصّمت بالإصغاء في هذه الأجواء السّاكنة والحديثَ عن أنـواع مـن الصّمت لا تتحدّد في القصيدة ووعدَ المتكلِّم فيها بالحديث عن الصّـمت المخـيّم وعـن الأسباب التي تهرُب «وعن الصّمت الذي يهدّد بالرّسوِ الفاجر وحده في البئر»[1] وتسـاؤله في آخر القصيدة «ما العمل بالصّمت؟»[2]. كلّ هذه الصّياغات تلفّ النّصّ بطبقـات مـن الغموض وتصيّر الكلام في الصّمت خطاباً متقطّعاً يتعسّر على القارئ تحديدُ أبعاده بدقّـة وضبطُ السّياقات التي تمكّن من بناء دلالة الكلام فيه.

والحقيقة أنّ أجواء الصّمت التي تظلّ متعسّرةً على الإدراك لتشتّتِ الصّياغات التي تكسّر نظام المعنى وتشظّي علاقات العلامات التي تخرق مألوف جداولها شديدةُ العلـوق بلغة الفانتازيا التي يكتب بها أنسي الحاج وبلغة الاستيهامات التي تستبدّ بالـذّات. وهـذه اللّغة التي يُنطق بها ويظل منطوقُها شبه ملغز نصادفها في قصيدة أدرجها الشّاعر في قسم من الدّيوان أطلق عليه تسمية «ماموت وشعنقات» وتحدّث فيها عن حيّز وثيـق الصّـلة بالصّمت وصيّرَ الكلام الشّعريّ مقولاً أخرسَ مليئاً بالمفارقات:

الهاويةُ ملأى
كلّ هاوية قديمةٌ وملأى
لا شيء يدور في بطون الجمال، والأرز فاته القطار
وإن بدَا مسافراً
في القاع أخذتكِ، وعلى السّطح أخذتكِ.
وفي يديَّ ظهرت يدايْ
وفي فمي مدائح[3]

1 **الرّأس المقطوع**، ص: 34.
2 **نفسه**، والصّفحة ذاتها.
3 **الرّأس المقطوع**، ص: 102.

لا شكّ أنّ هذه السّطور الشّعريّة ناطقةٌ بعلامات اللّسان لكنّ نطقها يظلّ أقربَ إلى السّكوت لأنّ النّاظر فيها يُجابَهُ بجوارات غريبة تصل بين الكلمات، وتصدمُه صـياغات لامنطقيّة إذ كيف تكون الهاوية ملأى وهي في لسان العرب حفرة عميقة الغور أو اسم من أسماء جهنّم، وكيف تُدْرَكُ الصّلة بين الأرز وفوت القطار؟! إنّنا هنا إزاء أحوال وأحداث سرّياليّة قد يفكّ القارئ بعض عتمتها الكثيفة كأن يتأوّل هذا المقروء باعتبـاره "يؤسّـس صيغة جديدة لقراءة توليديّة" على حدّ تعبير «فان دان هافيل»[1] وأن يعتبـر هـذا اللّعـب التّلفّظيّ خرقاً تامًّا لكلّ العادات المألوفة في التّعامل مع الشّعر.

2. التّكلّم في صمت

يمثّل التّكلّم في صمت وجهاً آخر من وجوه التّعامـل الشّـعريّ مـع الصّـمت، والمقصود به أن يُدرج الشّاعر حيّزات طباعيّة تتخلّل النّصّ في مواطن مخصوصة داخل القصيدة وأن يكون الصّمت علامة تواصل لفظيّ فيه اضطراب[2].

وجدنا في مدوّنة الشّاعر العراقيّ سعدي يوسف نماذج كثيرة من القصـائد التـي يتخلّل فيها الصّمتُ الكلامَ ويظهر بديلاً منه. فقد يرد الصّمت في خاتمة بعض السّـطور الشّعريّة وقد يتشكّل وسط القصيدة مساحةَ بياض تشدّ البصرَ.

فراغات النّهايات

يكون الصّمت في نهايات السّطور أو داخلها انقطاعاً خِطابيًّا يـدعو إلـى توقّـف القارئ قبل متابعة سلسلة الكلام المنطوق وإلى ملء الفراغ الذي شغلته نقاط الاسترسال. والمثال على اختراق الصّمت للكلام القصائد التّالية: البستاني، الغابـات، حالـة حمّـى، الهارب اللّيليّ، حكايات من البصرة.

إنّ هذه الفراغات التي تستعيض عن العلامة اللّسانيّة بالعلامة الطّباعيّة لا تفسّـر هذا الصّمت في الكلام الشّعريّ باعتباره «عيًّا أو رَهْبة» على حدّ عبارة الجاحظ في إحدى

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op***. ***cit***., p. 256.
2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op***. ***cit***., p. 171.

رسائله[1]، أو بسبب «حبسة في اللّسان» (Aphasie) تعطّل النّطق وتؤدّي إلى ترديد كلمات وصياغات جاهزة وأصوات محرَّفة. وليست هذه الفراغات والانقطاعات في الكلام راجعة إلى حبسة الذّاكرة (Aphasie amnésique) التي تُسبّب فقدانَ كلمات يحول دون تسمية الأشياء أو تحديد الصّور[2].

إنّ الصّمت الختاميّ في عدد من سطور قصائد سعدي يوسف يفتح أفقَ تخيّل القارئ ويدعوه إلى سدّ فجوات الكلام، والمثال على ذلك نقاط الاسترسال الثّلاث في هذه السّطور من قصيدة البستاني:

منذ أن كان طفلاً، تعلّم أنّ المطر
حين يأتي رذاذا...فلا برقَ في آخر الأفق
لا رعدَ في القلب... لا موجة في نهر
... ...[3]

تمثّل هذه النّقاط فراغاتٍ ومساحاتٍ بيضاءَ تتخلّل جريانَ الكلام الشّعريّ وتقطع استرسالَ الصّوت السّارد المُعَاين للتّجربة، وهي وقفات تعدّل توقّع القارئ الذي تعوّدَ ملاقاةَ القافية صوتاً ختاميًّا وأداءَ الكلام الشّعريّ في استرسال وفي نسق خطّيّ. إنّ وقفة الصّمت في آخر السّطر الشّعريّ الثّاني تجسّم حركة نزول المطر رذاذاً وحبّاتٍ صغيرةً مسترسلةً على مهل وفي لين، وتفتح أمام مخيّلة القارئ صورةً لهذا المشهد دون أن تقوم برسمه. وتَرِدُ الوقفة وسطَ السّطر الرّابع واصلةً بين حالتيْن هادئتين في عالَم الإنسان والطّبيعة وتعبيراً عن تفاعل المتكلّم بما ينقله من أوضاع. وأمّا السّطر الخامس الذي يُعَدُّ بياضاً خِطابيًّا (Un blanc discursif) وانقطاعاً تامًّا للكلام بتغليب الصّمت وامّحاء

1 **رسائل الجاحظ (الرّسائل السّياسيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987، ص: 79، وانظر موقف الجاحظ في الكلام والصّمت في **الرّسائل الأدبيّة**، الرّسالة 14، «تفضيل النّطق على الصّمت»، ص ص: 299، 307.

2 ***Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage***, sous la direction de JEAN DUBOIS, Larousse, Paris, 1994, pp. 41-42.

3 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، دار المدى، دمشق، ط. 4، 1995، ص: 27.

العلامات اللّسانيّة. فهو انكسار يفتح باب التّأويل مُشْرعاً. إنّه -دون شكّ- خــرقٌ واســع لبنية الشّعر المألوفة وإدخال الاضطراب على النّظام اللّســانيّ للقصــيدة، وهــو أيضــاً استرسال للصّمت الجزئيّ الذي تخلّل الكلام في سطور سابقة ودليل مراوحة بين الكــلام والصّمت. قد يبدو السّطر المنقّط الخاوي من الدّوالّ مُوهماً بضعف ملكة التّــأليف بــين الكلمات وباضطراب النّصّ وتفكّك بنائه وتشوّهه بالنّقاط الصّغيرة السّوداء، لكنّ التّفكيــرَ في الجدل بين الامتلاء والخُواء في هذه القصيدة يتيح قراءة هذا الصّــمت فيهــا وهــذا السّكوت الذي امتدّ زمنه بما هو تمهيد لتغيير ركح الحركة النّفسيّة التي يتابعها سارد عليم بالأحداث والتّحوّلات. والدّليل على هذه الوظيفة التّمثيليّة لسطر الفــراغ هــذا أنّ الكــلامَ الشّعريّ يُتّخذ وجهةً تغاير وجهته قبل وقفة البياض، وأنّ صورة المطر تتشــكّل بــألوان أخرى وبلاغة مغايرة:

غير أنّه تعلّم أنّ الحياة التي اتّسعتْ

كالعباءة في الرّيح

سوف تسوق المطر

ليلةً، هائجاً كالجواميس[1]

والواقعُ أنّ الحيّزات النّصّيّة الفارغة إلاّ من نقاط الاسترسال، والسّطورَ المنقّطــةَ ترى العين صورتها الطّباعيّة ولا يؤول البصر بها إلى إدراك حقيقتها التّلفّظيّة والخطابيّة في الشّعر لها وظيفةٌ سيميائيّة داخل هذا النّصّ بما أنّ كلّ واحد من السّطور غير القابلــة للقراءة اللّسانيّة يَرِدُ مؤشّراً إلى انقطاع الكلام المسترسل في كلّ مقطع وإلــى اســترداد الأنفاس بعد كلّ كلام مسترسل يبذل فيه المتكلّم جهداً تلفّظيًّا كبيراً. إنّ هذه البياضات فــي قصيدة سعدي يوسف تنظّم إيقاع الكلام والسّكوت والمرئيّ وغير المرئيّ والمنطوق وغير المنطوق، وهي تقدّم تقطيعاً آخر للملفوظ العامّ وللكلام الشّعريّ الــذي تشــمله القصــيدة يتجاوز تقطيع الكلمات إلى مقاطع وتقسيم القصيدة إلى سطور تبدو مستقلّة بحيّــز نصّــيّ يمتدّ أو يقصر. يمكن إذن اعتبارُ السّطور المنقّطة قافيةً مقطعيّة تغايرُ القافيــةَ الصّــوتيّة المألوفة في نهاية سطور الشّعر الحرّ.

---

1 **الأعمال الشّعريّة**، ص: 27.

وإذا كانت الوظيفة الأساسيّة لوقفات الصّمت هي بالأساس إلغـاء الحـدود بـين الواقعيّ والتّخيّليّ على حدّ ما رأى «فان دان هافيل» في دراسـته لروايـة «ألان روب غريب» (La Belle captive)[1] فإنّ وظيفة السّطور الفارغة في قصيدة البسـتاني هـي محوُ الحدود بين المنطوق وغير المنطوق، ودعوةُ القارئ إلى إن يشارك في ضبط بنيـة النّصّ وفي ملء الفراغات بضروب من تسديد النّقص البنائيّ والدّلاليّ.

ينحو انقطاعُ الخطاب الشّعريّ منحى آخر في قصائد الشّاعر وفي إرجاء الدّلالـة ودعوة القارئ إلى أن يشارك في إنتاج المعنى. إنّ قصيدة «الغابات» التي يرصـد فيهـا المتكلّم أوضاعاً حياتيّة متقلّبة تقيم حيّزاً للصّمت بعد كلمة غابة في آخر السّطر:

مرّة انتهيتُ إلى غابة...
غير أنّي انتهيتُ إلى غابة...[2]

مجيءُ نقاطِ الاسترسال التي لا تعيّن شيئاً أو تقدّم نعتاً لهذه الكلمة التي تَرِدُ نكـرةً يعمّق وضع اللاّتعيّن ويقوّي وقفةَ البياض. وصمتُ المتكلّم يكثّف انفعالَ الأنـا الشّـاعرة وهي تستعيد صورتين وتبني مشهدين متقابلين: لقد فجّر الصّمتُ في آخر السّـطر الأوّل فورة المشاعر المتوقّدة بالحلم والأمل بينما تفجّرت من الصّمت في آخر السّـطر السّـابع مشاعر الحسرة والأسَى وكان استفهام التّحيّر وتكرار أدوات الاستفهام من أصداء الصّمت الذي تكثّف ثمّ توزّع كلاماً حارقاً ومعاناة شديدة. وحين تتّسع دوائر البيـاض فـي هـذه القصيدة ويمّحي الكلام تماماً من السّطرين الثّامن عشر والتّاسع عشر يتحتّم تأويل الصّمت فيكون حيّزه الواسع نوعاً من استبطان الذّات لذاتها وتوزّعاً بين حالات تستعيدها بالذّاكرة لكنّها تخيّرُ طمسَ معالمها لأسباب لا يصرّح بها.

لئن توزّع الصّمت في قصائد سعدي يوسف وغدا من تقنيّـات الإخـراج لعديـد النّصوص في مدوّنته فإنّ صمتَ كلّ قصيدة يستدعي «إنطاقاً» و«استنطاقاً»، والدّليل على هذا أنّ دورَ الصّمت ووظيفةَ البياض والفراغات النّصّيّة في قصيدة «حكايات البصـرة»[3] ممّا يساهم في تشكيل هيئة الشّعر فيها ويفتح مسالك التّأويل. إنّ الإخراج الطّباعيّ لهـذا

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op. cit***., p. 254.
2 **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 70.
3 **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 474.

النّصّ يَشُدُّ عينَ القارئ بسبب توزيع السّواد والبياض والتّدرّج في استخدام هده العلامـــة المرئيّة. تكوّنت القصيدة من مقاطع ثلاثة رُقِّمَ اثنان منها وجاء أحدُها غيرَ مرقّم. (1 أمرٌ بإلقاء القبض – لا مواجهة 3. التّحرّي) وفيها ما يُشبه السّردَ لسيرة النّضال والاعتقال.

ينقل الصّوت المتكلِّم في القصيدة ما يقوله «مناضل صديق» في المقطع الأوّل:

أحببتُ يوما صوتَه الصّافي ونظرتَه الغضيضة
وقميصَه المائيّ، والكلمات يهمسُها خفيضة:
«الشّعب يعرف كيف...»

وفي المقطع الثّاني:

ورأيتُ أمسِ قميصَه المائيَّ يغرق في الظّلام
في شارع خال... وفي عينيه ضوء
وتغمغم الكلمات يهمسها خفيضة:
«الشّعب...»
ثمّ يغيب وجه في الظّلام...

إنّ حذف جزء من كلام المناضل في الجملة الشّعريّة الأولى يجنّب الشّعر الوقوعَ في التّصريح والخطاب الدّعائيّ المباشر. لهذا اقتصر الخطاب المنقول علـــى الإشـــعار بالموقف النّضاليّ وأُفْسِحَ المجالُ أمامَ القارئ ليكملَ الصّياغةَ النّاقصة (الشّعب يعرف كيف يقاوم أعداءه – الشّعب يعرف كيف ينتصر – كيف ينتزع حرّيته وحقوقَه...). وأمّا قطـــع البنية الإسناديّة الاسميّة والاقتصارُ على ذكر المبتدأ (الشّعبُ) ففيه أكثر من تأويل: تنقيصُ الكلام وزيادة الحذف تجسيمٌ لما لحق بهذا المناضل من قمع في الظّلام و«في شارع خال» عطّل فيه ملكة الكلام وحوّل صوته الصّافي إلى غمغمة لا تَبينُ منها المقاصد. وتقلـــيصُ الملفوظ ودورانه على كلمة واحدة هي «الشّعب» معرّفة تعريفَ الاستغراق ممّا يُعلي من الشّحنة المرجعيّة لهذه الكلمة الصّادمة (Un mot-choc) فكأنّ ما يبقى بعد كلّ النّضـــال الذي يُقَدَّمُ يُخْتَزَلُ في هذا الدّالّ المُشْبَع إيحاءً. إنّ تقليص الكلام وحذف عددٍ من علاماتـــه طريقةٌ في تكثيف الموقف وفي تبئيره بتخيّر أكثر الكلمات تَوَهُّجاً به.

للصّمت في هذه القصيدة وجوهٌ من التّعبير يمكن اعتبارها قائمة بالوظيفة الإيمائيّة بمعنى أنّ الصّمت يمدّ حبل الكلام الذي ينقطع ويتبادل معه الأدوار. ففي المقطع الثّاني الذي أبرزه الشّاعر بالعنوان السّميك:

لا مواجهة
كانت أمامَ السّجن تبكي... كانت امرأةً صغيرة
محمرّة العينين تلفحُها الظّهيرة
وعلى عباءتها تمرّ الرّيح ناعمة التّرابْ
وتدورُ أوراق على الإسفلْتِ شاحبة كسيرةْ
... ...
اليوم قلنا «لا مواجهةٌ... ولا هم يحزنون»
وتظلّ واقفة بباب السّجن تبكي...
كانت امرأة صغيرة[1]

حيّزات بياض وعلامات انقطاع خطابيّ بسبب امّحاءِ العلامات اللّسانيّة. ونقاط الاسترسال بعد الفعل «تبكي» تقوم مقام نعت مضمَر لفعل البكاء، وإذا اعتبرنا غيابَ الوجه في الظّلام في خاتمة المقطع الأوّل تعبيراً موحياً بموت المناضل الذي قضَى في السّجن أعواماً عسيرة بدا الصّمت اللاّحق بفعل البكاء صمتاً مصوِّراً أبعاد الفاجعة التي حلّت بالمرأة الصّغيرة والسّطرُ الخالي من دوالّ اللّغة بعد حركة الأوراق وحالتها معمِّقاً الأبعادَ المأسويّة مقيماً تصويراً موازياً لصورة الأوراق المتناثرة اليابسة التي تحدِث صوتاً مكروهاً بدورانها على الإسفلت. إنّ سَودا هذه السّطر وفراغه شبيهٌ بمرآة عاكسة ما في باطن المرأة الصّغيرة من مأساة خرساء ومكابدة غير مُعلن عنها.

وتختلف وظيفة سطر البياض العلاميّ اللاّحق بالخطاب المنقول المشار إليه بالمطّة عن وظيفة سابقه. إنّ الصّمت فيه يجسّم القرارَ الذي اتّخذه متكلّم جماعيّ (اليومَ قلنا لا مواجهة ولا هم يحزنون) ويعبّر عن توقّف المواجهة بين الخصوم في السّياسة. وهذا الصّمت يمثّل حالة ترقّب لما ستؤول إليه نهاية هذه الحكاية وتوقّع المصالحة، لكنّ هذا

1 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 475.

الصّمت يمهّد لمراوغة القارئ الذي توقّع ما توقَّع. إنّ هذا السّطر أشبهُ ما يكون بالغرفـة السّوداء التي تخفي الأضواءَ قبل أن تركّزها في المشهد أو الشّخص أمام عدسة التّصوير. ولعلّ هذا البياضَ احتجاجٌ صامت من الصّوت الشّعريّ في هذه القصيدة لإدانة ما يمارس ضدّ المعتقلين من أشكال الاضطهاد.

وليست لعبةُ الامتلاء والفراغ في شعر سعدي يوسف تقتصر على بياض صـغير ظاهر على جسد السّطر الشّعريّ أو على بياض أكبر يمّحي به السّطر تماماً فيقـع فـي صمت القول وفراغ الشّعر من علامات اللّسان. لقد وجدنا في مدوّنة هذا الشّاعر مساحات صمت واسعة يغدو بها بياض الورقة مرئيًّا بصورة جليّة مثلما هي الحـال فـي قصـائد «مسافرون»[1]، حالة حُمّى[2]، «إلى عبد الرّحمن خليفة»[3]. وتتّسع دائرة الصّمت في قصائد أخرى للشّاعر حين تتوالى السّطور الفارغة ثلاثاً كما في قصيدة «المعسكر»[4]، ومنها قول الشّاعر:

يتركون النّهار
دائماً خلفهم
يتركون الصّغار
وحدهم.
… … … …
… … … …
أيّ صمت يسافر
في برانيسهم
أيُّ صمت يقيم
هل سيخفق شيء قديم
في برانيسهم

---

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، **المجلّد الثّاني**، ص: 106.
2 **نفسه**، ص: 341.
3 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 492.
4 **ديوان سعدي يوسف**، ص: 204.

فيرون النّهار
بين أحداقهم
ويرون الصّغار؟

تَرِدُ هذه القصيدة قصيرةً تكوّنها سطور شعريّة متقلّصة الحجم وتعوّل على بنية التّعاود والتّكرار من جهة البنية النّحويّة – التّركيبيّة ومن ناحية المجانسات الصّوتيّة التّقفويّة. ولهذا المبنى صلة قويّة بالمعنى لأنّ حركة المسافرين لا تهدأ. ويفصل بين مقطعها الأوّل «الإخباريّ» والمقطع الثّاني الذي يغلب فيه أسلوب الإنشاء بالاستفهام سطران منقّطان هما عبارة عن وقفة بياض دلاليّ تسبق أسئلة المتكلّم في هذا النّصّ الوجيز.

تحدث وقفة البياض إذن فجوة بين متابعة المتكلّم – السّارد لحركة المسافرين وسؤاله المتكرّر بخصوص الصّمت الذي يلفّهم. ومقطع البياض الفاصل بين الإخبار والإنشاء موظّف للتّفكير في أحوال لبسطاء من النّاس، ويصوّر بالصّمت الذي يعقب حركتهم الدّائبة معاناتهم المستمرّة بسبب حرمانهم من جمال النّهار وجمال الصّغار الذين يُتركون وحدهم. وهذا الفراغ –وسط القصيدة– يمهّد التّحوّل من برودة التّقرير إلى حرارة الانفعال والتّعبير لأنّ الاستفهام المتكرّر في المقطع الثّاني يشيع ألواناً من تعاطف الصّوت الشّعريّ مع المسافرين المكابدين. إنّ تخلّل الصّمت للكلام في هذه القصيدة واختراقَ البياض للعلامات اللّسانيّة إخفاءً لها ومحواً لهيأتها المرسومة على الورق يجعلنا نتّفق مع ما ذكره «ألبير كامو» في كتابه «أسطورة سيزيف» "إنّ الأثر الفنّيّ الحقيقيّ هو – جوهريًّا– الأثر الذي يقتصد في الكلام [...] ويمكّن من الإنصات بدل التّصريح"[1].

تختلف قصيدة «المعسكر» عن سابقاتها بانتشار الصّمت في عدد من حيّزاتها ويمتدّ الفراغ النّصّيّ فيها بسطور منقّطة ثلاثة في نهاية المقطع الأوّل وفي آخر الحوار المتبادل بين المعتقَل ومن جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل. يبدو نزوع الكلام الشّعريّ إلى الامّحاء بعد السّطور الأربعة الأولى مشكّلاً ما يشبه حركة الأضواء في العرض المسرحيّ وتعاقب النّور والعتمة:

---

1 نقلنا الشّاهد من كتاب:
MIRO SHI MINO, ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, José Corti, 1987.

كلّما انتصف اللّيل أوقدتُ نار المعسكر

–في النّهار احتطبتُ–

ثمّ أنصتُّ:

هل هذه خطوات الجنود؟

... ...

... ...

... ...[1]

تقول هذه السّطور المفرغة من دوالّ اللّغة خشيةَ المتكلّم – المعتقَل في هذا المعسكر الذي يظلّ لامتعيّناً، وتوجّسَ سائر المسجونين داخله من حضور الجنود الذين ترمز خطواتهم الغليظة إلى ما يصاحب قدومَهم من توقّف الأصوات عن الكلام ولزومها سياسة الصّمت المطبق التي تُفرض على المسجونين بقوّة السّلاح والتّرهيب به. وقد تكون فراغات السّطور المتلاحقة تشكيلاً بالصّمت لما يسلّط –بكلّ تستّر– من ألوان التّنكيل بالمعتقَلين. إنّ مساحة البياض التي امتدّت بهذه السّطور المنقّطة تُمثّل ركحاً خلفيًّا غير مرئيّ تدور فيه مواجهات بين القوى المتصارعة داخل المعسكر كلّما انتصف اللّيل. وإذا بحثنا في التّفاعل بين الكلام المنطوق والكلام المنحبس الذي تجسّمه العلامات الطّباعيّة بدا لنا ما يقوم به هذا المعتقَل من إيقادٍ لنارِ المعسكر في هذا الوقت من اليوم سعياً متواصلاً إلى تجاوز ما يلقاه المعتقَلون من أشكال التّنكيل وإلى إبدال الإنصات والتّوجّس من خطوات الجنود جرأة عليهم ورفعاً للصّوت في وجوههم.

وإذا كانت هذه القراءةُ الممكنةُ للصّمت بما هو حائط سميك يحول دون التّواصل وبما هو انقطاع تلفّظيّ ممّا يستفاد من التّفاعل بين النّطق والصّمت في المقطع الأوّل، فإنّ كثافة الصّمت تشتدّ فيستغلق الأمر على النّاظر في المقطع الثّاني. إنّ سطور البياض ونقاط الصّمت المتواصل التي شكّلت تخطيط النّهاية في القصيدة تعمّق التّحيّر من أجوبة الذين جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل. إنّ امتزاج النّطق بالصّمت في هذا الحيّز من القصيدة:

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، **المجلّد الثّاني**، ص: 204.

أمنحكم معطفي؟

- نحن موتى...

– إذن... كيف جئتم إليّ؟

- نحن جئنا بأطفالنا.

– ... ...

... ...[1]

يولّد التباساً دلاليًّا واستغلاقاً لنهاية هذا الحوار الغريب بين الطّرفَيْن. قد يكون مقطعُ الصّمت تعليقاً مطوّلاً على غرابة أحوال المتكلّمين واحتجاجاً صامتاً بلغ به حدّ الذّهول من صور العجز التي ظهروا عليها. وقد يكون تأويلُ هذا الصّمت الذي مَحَا الكلامَ وأخرسَ النّاطقَ على امتدادِ القصيدة تأويلاً موجباً: فمجيء الأطفال بما يرمزون إليه من قيم الحرّية ومن توق إلى الحياة والتعلّق بالمستقبل قد شكّل حركة خفيّة في سياق القصيدة تناقض الحركة الخفيّة في البياض الأوّل داخل النّصّ. إنّ استرسال النّقاط المشكّلة للسّطور الثّلاثة هو تأميل زمان جديد يصنعه الأطفال، فلا غروَ أن تُخْتَمَ القصيدة باللاّزمة المتعاودة فيها ثلاثاً لكن بتقدّم النّور والضّياء بعد أن كان المعتقَل يوقِدُ نارَ المعسكر ليلاً. إنّ الحركة الشّعريّة الختاميّة في القصيدة:

كلّما طلع الصّبحُ أطفأتُ نار المعسكر.

قد تولّدت من بياض السّطور السّابقة عليها وحسمت مظاهر الصّراع بين عالَم القيد وعالَم الحرّية وأقامت الرّؤيا في هذه القصيدة انطلاقاً ممّا قد يكون أمشاجَ سيرة شعريّة ومنطلقاً إيديولوجيًّا لسعدي يوسف.

هكذا نرى كيف تتعاضد العلامات والفراغات لبناء الدّلالات وكيف يمدّ الصّمت عبارةَ المتكلّم وهي حبيسة لا ينطق بها لسان ولا تنبس بها الشّفتان. إنّ تأطير الكلام بالصّمت ظاهرة تشكيليّة ودلاليّة في عديد النّماذج من الشّعر العربيّ الحديث لا تقتصر على نصوص عبد الصّبور وسعدي يوسف. ففي شعر إبراهيم نصر الله نموذج موفّق دالّ على إحكام الصّلات بين الكلام والصّمت. تبدأ قصيدة «الدّليل» بهذه البداية:

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، ص: 205.

تخرج الرّوح من طينها نحو أرضٍ

هي الرّوح والطّين

والشّمس في شرفات الأصيل

ظلُّها شجرٌ فارغٌ يستغيث

وخطواتها مُهرة تتفلّت

من كبوة.. وهلال قتيل

... ...

صحراء

... ...

لقد سيّج الشّاعر لفظ صحراء بسطرين منقّطين وكان إخراج الكلام على هذه الهيئة من الكتابة موهماً بأنّ الخروج إلى هذا الفضاء الواسع الضّارب في بدائيّة الطّبيعة وبكارة المكان إنّما هو حركة رامزة إلى البحث عن عالَم الحلم والانعتاق. ويبدو أنّ تسوير لفظ «صحراء» بالسّطرين المنقّطين نوع من حراسة هذا الفضاء المتخيّل وبناء إطار بصريّ تكوّن العلامة اللّسانيّة عمقَ المشهد فيه واللّون البارز في اللّوحة. لكنّ قراءة الجدل بين الامتلاء والفراغ والتّفاعل بين الكلام والصّمت تؤول إلى غير هذه الدّلالة الموهمة. وهذا ما عبّر عنه محمّد صابر عبيد لمّا حلّل هذه القصيدة وتعمّق البحث في طبيعة العلاقة بين العلامة الملأى والعلامة الفارغة: "إنّ الحراسة التي تبنّاها الصّوت حول المكان «صحراء» بدت في المنظور البصريّ وكأنّها «سجن» على نحو ما وقوّضت الفكرة السّائدة عن انفتاح هذا المكان وسعته وحرّيته وامتداده اللاّمتناهي في الذّاكرة العربيّة [...]. إنّ شكل الحراسة / السّجن عكَسَ تصوّراً سيميائيًّا للحال الشّعريّة لا سيّما أنّ مشهد الحراسة / السّجن تصدّر اللّوحة واستقلّ بوضع قمّتها / رأسها"[1].

1 محمّد صابر عبيد، «**صوت الشّاعر المقنّع، أسطرة المحكيّ وشعرنة المؤسطر**»، مجلّة **فصول**، القاهرة، العدد: 67، خريف 2005، ص ص: 300-301.

وحين نظر كاتب المقال في «الفاصل النّقطيّ الخطّيّ المكرّر» في موضع آخر من قصيدة «الدّليل»، وكان هذا الفاصل في سقف اللّوحة، عَدَّه "حاجزاً بصريًّا للتّحوّل والانتقال، يوحي بما يشبه الموسيقى التّصويريّة في الانتقال الدّراميّ من مشهد إلى آخر"[1].

هكذا تتضافر بلاغة الكلام وبلاغة الصّمت في الشّعر العربيّ الحديث وتكون «العلامات الخرساء» في نصوصه دافعة على توقّف القارئ وتحفيزه على كشف ما بدا مستغلقاً متكتّماً على الصّمت متشبّثاً بالسّكوت. مثلُ هذه النّصوص وغيرُها يغيّر سلوك القراءة ويستدعي ابتكارَ «قانون الصّمت في الشّعر» وإبرازَ أهمّية الفراغات في الكلام الشّعريّ.

ولمّا كان الصّمت وقتاً من أوقات الكلام على حدّ ما رأى «سارتر»، فإنّ الشّعر، مثل الموسيقى، "يعقد مع الصّمت صلة مميّزة. وهذا صمت يُعَدُّ جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج ضمن الحركة الإيقاعيّة للقصيدة، وقد يكون تنفّساً وانتظاراً، أملاً أو حزناً، انفصالاً أو سؤالاً وتأمّلاً"[2].

والمتحصّل من تعويل الشّعراء على الصّمت وبياض الكتابة والفراغات النّصّيّة أنّ الشّعر العربيّ يروم تجديد طرائق التّأليف ويدفع القراءة إلى عدم الاقتصار على سطح القصيدة وعلى صوتها المسموع. ولقد نبّه دارسو هذا الشّعر إلى هذه التّقنيات المستحدثة في تأليف الكلام الشّعريّ. فحين صنّف صلاح فضل «أساليب الشّعريّة المعاصرة» ميّز الأسلوب التّعبيريّ من الأسلوب التّجريديّ وأساس هذا التّمييز "أنّ الشّعر التّعبيريّ بأساليبه المتعدّدة يشير إلى تجربة سابقة على عمليّة الكتابة [...] ثمّ تأتي القراءة لتتوهّم إعادة تكوين هذه التّجربة وإنتاجَها جماليًّا عن طريق تمثّلها والتّواصل معها [...] فتتّخذ موقفاً يشبه موقف المتلقّي في الرّسم الأكاديمي"[3].

وأمّا الأسلوب التّجريديّ في الشّعر فأساسه "أنّ بؤرة الاستقطاب فيه تتمثّل في غيبة هذه التّجربة السّابقة على التّعبير واختفاء الإشارة إليها، حينئذ يتركّز الأداء على

---

1 **المرجع السّابق**، ص: 301.

2 MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, p. 421.

3 دكتور صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 299.

عمليّة الخلق ذاتها، على تجربة التّعبير وهي تتمّ دون أن يكون هدفه إبراز معبَّر عنه يتّسم بالوضوح والصّفاء والاكتمال [...] كما أن الألوانَ وهندسةَ المكان وإيقاع الخطوط تصبح مجالات إبداع اللّوحة التّجريديّة"[1].

ضمن الشّعر التّجريديّ تناول صلاح فضل عيّناتٍ من قصائد سعدي يوسف وتحدّث عن «بنية مراوغة» لها. إنّ قصيدة «الرّسالة الضّائعة» و«جنّة المنسيّات» و«الورقة» مثّلت في نظر الدّارس نماذج مشكّلة لهذه البنية وعدّت من "التّجارب الشّعريّة التي ينصبها سعدي يوسف عن قصد شركاً للنّقّاد" لأنّه "يجرّب أشكالاً بصريّة متعدّدة يلعب فيها بياضُ الصّفحة وحجمُ الحروف وتوزيعُها دوراً بارزاً في المعنى"[2].

إنّ السّطور المنقّطة التي تجعل الصّمت المحسوبَ مساحة من جسد النّصّ الذي يتميّز بدرجة قصوى من الاقتصاد وتوظيف "عدد محدود من الكلمات المقطّرة" ممّا يَمُدّ حبلَ الكلمات من حنجرة القارئ حتّى يملأ فراغ النّصّ ويُنْطِقَ هذا الصّمتَ ويسُدّ الفجوات[3]. ولعلّ بداية تجريد الشّعر من وضوح التّعبير ومن حضور المرجع فيه ونزوع القصيدة إلى «التّشكيل» بوقفات الصّمت وحيّزات الفراغ ظاهرة في شعر السّيّاب وأدونيس على سبيل التّمثيل لا الحصر.

لقد نبّه محمّد بنّيس في الجزء الثّالث من أطروحته إلى تقنيات مستحدثةٍ في كتابة الشّعر المعاصر وخصّص حيّزاً واسعاً لتناول وقفة البياض ولعلامات التّرقيم وأنواع الوقفة وقوانينها، وعدّ هذه الطّرائق في بناء القصيدة مؤشّرات إلى ممارسة نصّيّة توسّع مفهوم المختبَر في حداثة الشّعر وإلى دخول الذّات الكاتبة مسكناً جديداً يحتلّ فيه المشهد النّصّيّ غاية التّعدّد[4].

إنّ الأمثلة التي اعتمدها بنّيس لتحليل الممارسة النّصّيّة الجديدة في قصيدة السّيّاب «النّهر والموت» التي يتكرّر فيها ذكر «بويب» في سطرين متتاليين مختومين بنقاط الاسترسال. وفي قصيدة «أوّل الاجتياح» لأدونيس وفيها توزيع غيرُ مألوف للسّطور

1 دكتور صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ص: 299-300.
2 دكتور صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 307.
3 **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 309.
4 محمّد بنّيس، **الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990، ص: 127.

الشّعريّة تكون به بعض بداياتها فارغة، أمثلةً دالّة على اختراق الصّمت للكلام الشّعريّ وعلى تغيّر مواضع الوقفة وتعدّد القراءات لهذه العيّنات.

لقد عدّ بنّيس هذا النّزوع إلى الجمع بين الكلام والصّمت وبين الامتلاء والخُواء ممارسةً دالّةً حقًّا على تحديث الشّعر العربيّ وعلى تعلّق شعراء الحداثة تنظيراً وإنجازاً بحرّية الكتابة على غير شروط مضبوطة وقواعد مسطّرة و"هكذا تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادّة تُبَنْيِنُهَا فراغاتٌ تُبادلُ المكتوبَ غوايةً وإغراءً متصاديَيْن في إعادة بناء نصّ له التّوازي بين السّواد والبياض، ويكون البياض بهذا المفهوم عنصراً أساسيًّا هو الآخر في إنتاج دلاليّة الخطاب. إنّ إيقافَ البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقَه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة، ويظلّ البياض، تبعاً لذلك، رَحِماً تتجمهر فيه احتمالات الكتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملءَ الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النّصّ، وبتعدّد القراءة يتعدّدُ فعل الكتابة أيضاً".

أوردنا هذا الشّاهد المطوّل لأنّ بنّيس يَنْفُذُ بتفكيره في الشّعر المعاصر إلى أبعاد قصيّة ويتأمّل خارطة الشّعر العربيّ الحديث بروح نقديّة. ليس يخفى أنّ انتصار هذا الشّاعر – الباحث لتجربة الحداثة التي أسّس لها أدونيس و«جماعة شعر» في لبنان وكتّاب لاحقون في أوطان العرب مشرقاً ومغرباً انتصارٌ له سند قويٌّ في رموز الحداثة الأوروبّيّة والشّعراء الطّلائعيّين في الغرب. ولسنا نماري في أنّ وقفة البياض لا تدلّ على انفجار أزمة البيت في الشّعر المعاصر فحسب، بل تدلّ كذلك على أزمة الوعي وشقائه. إنّ امتلاءَ الشّاعر بيقين الكلام وامتداد نصّه مسترسِلاً بما يقدّمه من حقائق الذّات والحقائق آل إلى ألوان من الانكسار أظهرتها شقوق كلامه وتعرّجات صوته الذي كان ضاجًّا بالكلمات والنّداءات. بقِيَ أن نتساءل إلى أيّ مدى يتوفّق قارئ الشّعر الحديث الذي يتوسّل الجَدَلَ بين الكلام والصّمت إلى فكّ مغالق النّصوص وإلى ولوج المناطق المعتّمة في القصيدة. إنّ الآفاق التي يرتادها الشّاعر في الغرب قد تكون آفاقاً مفتوحة لتراكم تجارب الكتابة وتنوّع أصول كتابة الشّعر وسائر الأجناس الأدبيّة، لكنّ الآفاق القصيّة التي تغامر القصيدة العربيّة الحديثة بارتيادها وتدفعُ بالقارئ إلى مجابهة مجهولها قد تزيد في غربة الشّعر الذي صار محاصراً بوسائط إعلاميّة قويّة التّأثير، تنافسُه أشكال كتابة أخرى صاعدة جعلت بعض المناصرين لها يذهبون إلى التّبشير بزمن الرّواية.

ورغم هذا التّنبيه إلى الاختلاف في وضعيّات الكتابة في المجتمعات وإلى الصّلة المعقّدة بين الصّمت ومقروئيّة الشّعر يمكن التّسليم بما ذهب إليه «موريس بلانشو» لمّا اعتبر الصّمت امّحاءً للذّات الكاتبة وانطلاقاً لما هو كونيّ على أساس أنّ الصّمت قد سبق الخلقَ ونشأة العالَم وأنّه ملازم للإنسان قبل حياته وبعد مماته، ولمّا رأى أنّ الكاتب الذي يُحسّ بوطأة الفراغ ويواجه الصّمت خلال التّأليف يزداد عزماً على إحكام الأثر وعلى إتقان إنجازه[1].

لقد نظر «هنري ميشونيك» إلى الصّمت من زاوية أوّليّة الإيقاع والصّمت في الكلام الشّعريّ وصاغ هذا الموقف في المسألة: "إذا كان الشّعرُ –كلَّ مرّة– معاودةً للشّعر، تكونُ القصيدةُ إعادةً للذّات بالنّسبة إلى كلّ ذات. [...] إنّ القصيدة تتولّد من صمت العلامة وهي لغةُ الجسد، الجسدِ داخل اللّغة، الجسدِ الفرديّ – الاجتماعيّ. لهذا تُسْمِعُ القصيدة، من خلال صوت العالَم والدّنيويّ، صمتَ الذّات. إنّ الصّمتَ هو هشاشةُ الذّات وقوّتُها. وهو أليغوريا لما لا تتمكّن العلامة من قوله أبداً، ولما لا نسمعه، وهذا أكثر أهمّية ممّا نسمع [...]. إنّ الوقفة التي يكوّنها الصّمت قد تكون أهمَّ من الكلمات"[2].

1 أخذنا الفكرة عن: MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, p. 421.
2 **نفسه**، ص: 422.

المصادر والمراجع:

المصادر

- البيّاتي (عبد الوهّاب)، **ديوان عبد الوهّاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، المجلّد الثّاني، 1990.
- الحاج (أنسي)، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، 1994.
- حاوي (خليل)، **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، 1993.
- عبد الصّبور (صلاح)، **ديوان صلاح عبد الصّبور**، دار العودة، بيروت، المجلّد الأوّل والثّاني، 1988.
- يوسف (سعدي)،
  - **الأعمال الشّعريّة 1** «**اللّيالي كلّها**»، دار المدى، دمشق، ط. 4، 1995.
  - **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، المجلّد الثّاني.

المراجع

- بنّيس (محمّد)، **الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها (3) الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990.
- الجاحظ ،
  - **رسائل الجاحظ (الرّسائل السّياسيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987.
  - **رسائل الجاحظ، (الرّسائل الأدبيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى.
- الحفني (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987،
- خير بك (كمال)، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة**، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، طبعة ثانية، 1986.
- عبيد (محمّد صابر)، «**صوت الشاعر المقنّع، أسطرة المحكيّ وشعرنة المؤسطر**»، مجلّة **فصول**، القاهرة، العدد: 67، خريف 2005.
- العيد (يمنى)، **في القول الشّعريّ**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، طبعة أولى، 1987.
- فضل (صلاح)، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.
- ابن منظور، لسان العرب المحيط، للعلاّمة دار الجل، دار لسان العرب، بيروت.

- DE PALACIO (JEAN), ***Le silence du texte Poétique de la Décadence***, éd. Peeters, Louvain, Paris, 2003.
- ***Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage***, sous la direction de Jean Dubois, Larousse, Paris, 1994.
- HAREL (SIMON), ***La voix chantée du silence***, in : « ***Protée*** » revue du département des arts et Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 28, n° 2 (Le silence),
- ***Le Petit Robert***, ***Dictionnaire de la langue française***, 1989,/
- SHI MINO (MIRO), ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, José Corti, 1987
- VAN DEN HEUVEL (PIERRE), ***Parole Mot Silence***, ***pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985,

دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية
"حيزية" لـــ بن قيطون نموذجاً

د/دقياني عبد المجيد
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

نص المداخلة:

لم تعد الشعرية مقتصرة في الدراسات الأدبية الحديثة على النصوص الشعرية، بل تجاوزتها إلى مختلف الفنون النثرية المسرودة، وبالمقابل لم تعد الاستراتيجيات السردية مقتصرة على النصوص النثرية، لتنفتح على عالم النصوص المنظومة التي لها ما تسرده بدورها من حكايات.

لذا فقد ارتأينا في هذه المداخلة استقصاء هذه الاستراتيجية الأخيرة في النصوص الشعرية الشعبية التي نمثل لها بنموذج قصيدة "حيزية" التي سنتناول مختلف أبعادها ودلالاتها السيميائية من منظور النموذج العاملي الذي قدمه "غريماس". .

يعتمد البرنامج السردي الذي أطلق عليه غريماس تسمية "النموذج العاملي"، على جملة من العلاقات السردية التي تدخل فيها شخصياته الفاعلة، أو بالأحرى المتفاعلة لتنسج الدلالة السيميائية السردية لأي نص يعتمد في بث رسالته إلى القارئ على النمط الحكائي الذي لم يعد – كما ذكرنا آنفاً– مقتصراً على النص النثري؛ حيث ينتظم هذا النموذج في علاقات ثلاث سنصيغ ضمنها مختلف الفاعلين في سردية قصة حيزية:

1- علاقة الرغبة (بين الذات–الموضوع)

وتجمع هذه العلاقة بين الراغب (الذات) والمرغوب (الموضوع)، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الانفصال، والعكس صحيح.

وهنا يتدخل عنصر وظيفي هام في عملية حبك الصور و المتمثل في ملفوظات الفعل(énoncés de faire) وهذا الإنجاز ذو طبيعة تحويلية لمسار السرد، (faire transformateur)، "و من الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائراً في اتجاه

الاتصال، أو في طريق الانفصال، و ذلك حسب نوعية الرغبة"[1]. لأنـــه "لا يوجـد تحديد ممكن للذات إلا بوضعها في علاقة مع موضوع وبالعكس"[2]، أي أن أي ملفوظ لحالة هو بالضرورة نتاج تلك العلاقة القائمة بين الذات الراغبة وموضوع رغبتهـا. وهذا ما سنشهده في ممثلي هذين العنصرين في قصتنا الشعرية الشعبية.

تعين القصة منذ بدايتها البطلين العاشقين "سعيد" و"حيزية بنت أحمد بن البـاي" كذات وموضوع للقصة.

أ- العامل الذات (سعيد)

إنه سعيد الفتى العاشق الذي ينطق على لسانه راوي القصة بن قيطـون نفسـه، والذي يجسد دوره الحكائي متحدثاً بضمير المتكلم مما يجعل القارئ يظن بأن البطل سعيد هو من يروي له قصته بنفسه، حينما يقرأ هذه الأبيات:

نصَّبح كي الغزال..نصَّرش للفال..كي اللي ساعي المال..وكنوز قوية
ما يسواشي المال..نقرات الخلخال..كي نجبّي ع الجبال..نلق حيزية[3]

و سعيد هنا هو الفتى الذي كفله عمه "أحمد بن الباي" والد "حيزية" بعد وفاة أبيه؛ أي أنه تربى معها تربية الأخ والأخت . لكن علاقة أبناء العمومة التي تجمعهما تبيح له تملُّكها أكثر من أي شخص آخر، وهذا ما آمن به سعيد الذي لم تكن له في الحياة رغبه تسمو على رغبة الظفر بحيزية زوجاً، باعتبارها العامل الموضوع المرغـوب فيه من طرف الذات في قراءتنا هذه.

ومن وجهة نظر العامل الذات، فإن كل الظروف والملابسات تصب فـي وادي البطل سعيد الذي يعج بأطياف "حيزية"، والذي تصب فيه كل العوامل المحيطة بهمـا وعلى رأسها علاقة أبناء العمومة التي تجعله الأقرب إليها.

وبحكم هذه العلاقة فسيتصدى سعيد كعامل ذات بكل ما أوتي من قوة إلى كل من تسول له نفسه الحيلولة بينه وبين موضوع رغبته "حيزية" . و ذلك مهما بلغت درجة ذلك العامل المعاكس لهما من القوة أو القرابة أو المكانة الاجتماعية؛ لأن فصل الذات عن موضوعها هو بمثابة فصل الروح عن جسدها.

وقتل علاقة الألفة هذه يعني قتل الطرفين معاً . وها هو سعيد يلوح بالتهديد في وجه العامل المعاكس الذي أيقن للحظة أنه سيفرق بينه و بين حيزية فقال:

لو تجي للعناد..ننطح ثلث اعقاد..نديها بالزناد..على القوم العديا

لو تجي لذراع..نحلف ما تتباع..ننطح سرسور قاع..باسم حيزية

لو تجي للقمار..تسمع كان و صار..نديها بالجهار..وشهود عليا

كي عاد أمر الحنين..رب العالمين..ما صبتلها منين..نقلبها حية (4)

وعبارة "القوم العديا" هنا تشير بكل وضوح إلى العامل المعاكس الذي يهدد تحقيق موضوع رغبته الجامحة والمجنونة.

وبالفعل فقد وصل البطل سعيد حافة الجنون حينما انفرط عقد هذه العلاقة الطاهرة بموت "حيزية" كمداً . وحينها فقط أدرك أنه لو كان من اختطفها منه كائناً من كان على وجه الأرض لاستردها منه و لكنه قدر الله عز و جل الذي يقف أمامه مكتوف الأيدي، فيقول سعيد واصفاً هذا الانكسار الأخير أمام قدر الله:

كي عاد أمر الحنين..رب العالمين..ما صبتلها منين.. نقلبها حية (5)

أو قوله في مقام آخر:

حطوها في لنعاش..مطبوعة لرماش..راني وليت باص..واش اللي بيا (6)

ولا سبيل إذن إلى استرداد فقيدته"و موضوع رغبته"حيزية"، حينما حال بينهما الموت، الطرف غير المتوقع الذي يخطف حيزية دون أن يحسب له "سعيد" أي حساب.

ب- العامل الموضوع (حيزية)

وهي "حيزية بنت أحمد بن الباي" الموضوع المرغوب من طرف الأصهار الجدد الذين يرغب أبوها في منحها لهم، و من جهة ثانية من طرف "سعيد" العاشق المتيم، و هما قطبان يتجاذبان على امتداد القصيدة موضوع الرغبة المشترك .

وحيزية بعد كل هذا الوصف ليست مجرد فتاة تعاني مشاكل عاطفية واجتماعية، و إنما تلعب أدواراً رمزية متعددة في القصيدة القصة، حيث يظهر سعيد/الراوي في أكثر من مقطع ذاماً الأب و مداحاً البنت في مثل قوله:

ما نشكرش الباي..جدد يا غناي..بنت احمد بن الباي..شكري و غنايا(7)

أما صور التشبيب بها فهي كثير غالبة على القصيدة، و منها قوله:

عينيك فرد الرصاص..حربي في قرطاس..سوري اقياس..في يدين الحربية
خدك ورد الصباح..و قرنفل وضاح..الدم عليه ساح..وقت الضحوية
و الفم مثل العاج..والمضحك لعاج..ريقك سي النعاج..عسل الشهايا
شوف الرقبة خيار..من طلعة جمار..جعبة بلار..وعواقد ذهبية(8)

و لا تتوقف صفات حيزية عند هذه الصور و الأوصاف الحسية، بل تتشظى عبر جملة من الرموز حيث نلفيها رمزاً للمرأة الساعية للنيل حرية اختيارها، ثم رمزاً للوطن الذي يرزح تحت سطوة المستعمر الذي يسير مصيره بمشيئته، بينما يحمل هو بين جنباته طموح التحرر و تقرير المصير، و الإفلات من جبروت الأبوية المستبدة.

و هي رغبة في تحرر شامل عانت منه هذه المرأة/ الوطن، لكنها لن تتحقق من دون ثورة ما على مبادئ معينة تشكل سبب قهرها داخلياً و خارجياً. غير أنها ثورة الضعيف المقهور في وجه المتجبر الدكتاتور.

ثورة لا يمكن أن تتم بغير التضحية؛ أي تقديم كبش الفداء اللازم لهذا التحرر المأمول.

غير أن كبش الفداء الوحيد في كل هذه الثورة الوجدانية، و النفسية، والعاطفية، والاجتماعية، ليس سوى البطل الثائر الضعيف، "العامل الموضوع" المنتفض بين فكين حادين: الحب الموؤود لسعيد(العامل الذات) والاستبداد المفروض على حيزية من طرف السلطة الأبوية المستبدة(العامل المعاكس).

فكانت الضحية اللازمة لهذه الثورة هي حيزية طبعاً المرأة /الوطن التي لفظت نفَسَها بين فكي هذا الكاسر، جثة هامدة محرمة على كل من العامل الذات والعامل المعاكس، حينما نالت حريتها بتلك النهاية المأساوية: حرة و شهيدة في آن معاً.

الشمس اللي ضوات..طلعت و تمسات..سخفت بعد أن ضوات..وقت الضحوية
والقمر اللي بان..شعشع في رمضان..جاه المسيان طال..بوه بوداع الدنيا[9]

(...)

داروها في اللحود..الزين المقدود..جبارة بين سدود..و سواقي حية
داروها في لكفان.. بنت غالي الشان..زادتني حمان..نافضة مخ احجايا
حطوها في لنعاش..مطبوعة لرماش..راني وليت باص..واش اللي بيا
حطوها في جحاف..حرمتها تنظاف..زينة لوصاف..سبتي طول راية[10]

و هكذا ينتهي العامل الموضوع المرغوب على طريقة من رحلوا في المقدمات الطللية الجاهلية ونعبت الغربان في ديارهم الخربة :

في حومتها خراب..من ضي الكوكاب..كي يقدح في السحاب..ضيق العشوية
حومتها بالحرير..كمخة فوق سرير..و انايا شير..هالكتني حيزية[11]

2- علاقة الاتصال(بين المرسل و المرسل إليه)

يفترض بديهياً أن كل رغبة يحملها راغب (العامل الذات في اصطلاح غريماس) لا بد و أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلاً destinataire، و هو عامل ليس لازماً بذاته بل لا بد أن يكون موجهاً إلى عامل آخر يسمى مرسلاً إليه destinateur "و علاقة التواصل بين المرسل و المرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة؛ أي علاقة الذات بالموضوع"[12]:

المرسل ← **العامل الذات** ← **الرغبة** ← **المرسل إليه**

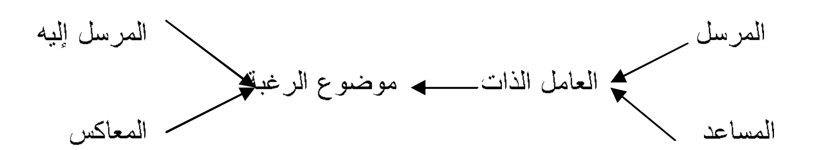
فالمرسل هو الذي يجعل من الذات ترغب في شيء، و المرسل إليه هو الذي يعترف للذات بالموضوع "[13] الذي هو جوهر الصراع بين العامل الذات والعامل المعاكس.

و رغم وجود هذه العلاقة في مخطط غريماس إلا أنها لا تخدم موضوعنا بصورة مباشرة، و ذلك لعدم وجود مرسل يحفز الذات على نيل موضوعها، و لا وجود لنيل هذا الموضوع، ثم انتفاء الطرف الثالث (المرسل إليه الذي يعترف للذات بأهليتها في استحقاق موضوعها. و هذه العناصر غير متحققة سوى في الخرافة الشعبية التي حددها فلاديمير بروب الذي أخذ عنه غريماس هذا النموذج.

3- علاقة الصراع:(بين المساعد و المعاكس)

و ينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين(الرغبة و علاقة الاتصال) وإما العمل على تحقيقهما .

و ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان؛ أحدهما يدعى المساعد و الآخر المعارض أو المعاكس : الأول يقف بجانب الذات و الثاني يعمل أبداً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع. و هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس[14] :



و هو نموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي، بل و في كل خطاب سردي على الإطلاق.

فإذا كان كل من ف. بروب، و أ. ج غريماس قد اجتهدا في الضبط المنهجي و التقني لاستراتيجية الشخصية الحكائية و وظيفيتها في الخطاب على هذا النحو من الدقة، فإنما قاموا بذلك بغرض تأطير دور الشخصية الجوهري في الخطاب، الذي يشكل أحد الأركان الجوهرية في "سردية القصة" فتحمل تلك الوظائف في مشمولاتها كل ما من شأنه

أن يحدد هوية الخطاب من خلال تحديد الهوية الوظيفية للشخصية الفاعلة فيه مستخدمة وسائل و مساعدين من عوامل و شخصيات.

و سواء لدى الشكلانيين الروس أو البنيويين الفرنسيين أو غيرهم من المدارس النقدية فإن البنى السردية –سواء أكانت وظائف أو وحدات أو عوامل– تلعب في الخطاب السردي دوراً جوهرياً باعتبارها معالم قطاعية تقسم الفضاء القصصي إلى فضاءات بنيوية متمايزة نوعياً، بفضل اللون و السمة و الملمح الذي تحوزه كل وظيفة أو وحدة من هذه الوحدات، والدور الذي تلعبه في الفضاء الخطابي بفضل القيم الخلافية والسمات الخصوصية والوظيفية التي تميزها عن بقية الوحدات أو العوامل، التي منها الرئيس كما رأينا ومنها المساعد كما سنرى.

أ- المساعد (حصان سعيد)

و هو الذي يدعوه في القصيد بـ:((لزرق)) الذي ينتعش بانتعاش صاحبه فيظهر مكرٍّ مفرٍ كحصان امرئ القيس:

ماذا درنا اعراس..لزرق بالمرداس..يدرق بيا خلاص..طي روحانية[15]

كما أنه ينتكس بانتكاسته فيموت كمداً بحزن صاحبه"سعيد" على معشوقته "حيزية" و هي أسمى آيات الإخلاص من طرف هذا الرفيق الأبي للبطل المفدّى الذي يقول في رثاء جواده :

اهلكني يا ملاح..لزرق كي يتلاح..بعد اختي زاد راح..و انصرف عليا
عودي في ذي التلول..مرعى كل الخيول..وايذا ولى الهول..شاو المشلية
ما لعبت في الزمول..اعقاب المرحول..و انا عنو انجول..بيه اللي بيا
بعد شهر ما يدوم..توفى ذا الملجوم..بعد ثلاثين يوم..مورا حيزية
أتوفى ذا الجواد..ولى في لوهاد..بعد ختى قي زياد..يحيا في الدنيا
صدوا صد الوداع..لزرق و اختي قاع..طاح من يدي صراع..لزرق يا دايا[16]

هكذا يسقط الحصان صريعاً ليفدي العشيقين بروحه، و هو الذي قطع المسافات و تكبد الصعوبات ليجمع شملهما، كما لو أنه الرسول المحمَّل برسالة مقدسة تتعلق بها مهمته و وجوده معاً. فأينما فشل في هذه المهمة لم يعد لوجوده أي معنى أو مبرر، و لعل هذا ما قصده الشاعر في قوله في آخر الأبيات السابقة:

بعد ختي قي زياد..يحيا في الدنيا

أي أن الجواد الأبي صارت مسألة حياته بعد وفاة حيزيـة و فشـل المشـروع المقدس الذي طالما لهث و راء تحقيقه، شيئاً زائداً في هذا الوجود الذي بات فاقداً لمعنـاه بسقوط أحد ركنيه الرئيسين في القصة، فكان الموت بانتهاء المهمة أفضل له من حياتـه الزائدة الفاقدة للمعنى بعد فشلها.

و تلك آية على خيبة المسعى النبيل وانتهاء الرحلة و المهمة المقدستين اللتين لا ترضيا بأقل من حياته ثمناً لفشلهما المرير.

و في هذه الصورة الختامية للفشل المأساوي يتساوي العامل الموضوع المرغوب فيه (حيزية) مع المساعد (الحصان) سواء من حيث نضالهما المسـتمر طـوال الرحلـة القصصية مع العامل المعاكس، أو من حيث قيمتهما المعنوية و الفنية لدى البطل سعيد و هو ما يفصح عنه في العبارة الأخيرة من النص السابق :

صدوا صد الوداع..لزرق و اختي قاع..طاح من يدي صراع.لزرق يا دايا

و عبارة : " لزرق و اختي قاع" تكشف عن التساوي في القيمـة بـين هـذين القرينين المقربين من الشاعر، اللذين كانا بمثابة ساعديه في الحياة، فكان سقوطهما شبيهاً لديه بسقوط يمناه و يسراه في معركة خاسرة ، لذلك يفقد هو الآخر قيمته كذات فاعلة في هذه القصة. لتكون نهايته المتوجهة إلى الله شبيهة تماماً بما شاع عند العرب القدماء بمـا سمي "رثاء الذات"، إيذاناً بقرب الوفاة، وانتظار ساعة الخلاص من هذا الوجود، و ذلـك حينما غادرته ملذات الحياة و دواعي البقاء، من طعام و كلام ونوم، في قوله:

سعيد في هواك..ما عادش يلقاك..كي يتفكر سماك..تاتيه غمايا

ما ياكلش الطعام..صامت في لفام..و حرم حتى لمنام..في عينيا

اغفرلي يا حنين..أنا و الاجمعين..راه سعيد حزين..بيه الضواية(17)

ب- العامل المعاكس (أب حيزية)

يتشاكل العامل المعاكس في هذه القصة مع كل النزعات الاستبدادية التي "سادت خلال فترة الاحتلال، و تنازع الأعراش و القبائل الصحراوية على الزعامة و النفوذ"[18] . و كانت تلك النعرات مصدر استبداد السلطة الأبوية الغاشمة التي يمارسها أب حيزية على ذلك الحب العذري الناشيء للعشيقين الشابين الطامحين لعلاقة شرعية و حرة.

و صورة "أحمد بن الباي" أب حيزية كعامل معاكس في هذا المحفل السردي في القصة رمزٌ للسيد المتجبر القامع لكل أمل في التحرر ، وهو ما دفع أحد الباحثين في هذا المتن إلى تشبيهه بـ: "سلطة الاستعمار المقاوم باستمرار لرغبة سعيد في الزواج من حيزية و البناء بها، أي الحرية و الاستقلال"[19] .

و ما المصير المأساوي الذي عرفته البطلة "حيزية" سوى ضربٍ من أضرب نيل حريتها بيدها. ذلك أن الموت كمداً على ذلك الحب الوئيد هو بمثابة الخروج الملحمي الشامخ للبطل من المعركة، و هو خروج على طريقة البطل الذي لم يشأ أن يرضخ أو يستسلم للهزيمة و يرضى بالنهاية التي أرادها أعداء حريته (العامل المعاكس)، بل نجد في موت حيزية المقهورة خروجاً طاهراً و شريفاً يجد فيه القارئ كل سمات التحرر و الانعتاق من كل سلطة قاهرة.

و لا شك أننا نلمس كقراء، تلك النهاية الملحمية الشامخة التي تسمو على أية نهاية أخرى؛ كأن تكون مثلاً استسلام حيزية و رضوخها لسطة أبيها، و خيانة ذلك العهد المقدس الذي قطعته مع "سعيد". أو على العكس من ذلك؛ بالهرب المخزي والمشين الذي من شأنه أن يزج بالعشيقين في علاقة مدنسة و غير شرعية تتنافى مع تلك القيم الأخلاقية التي طالما حرص الكُتّابٌ و القُصَّاص في النصوص التراثية على إنهاء قصصهم بصيانتها و تمجيدها .

و من كل تلك الدلالات العاملة في هذا الخطاب الشعري/القصصي، بفضل الشخصيات العاملية الفاعلة، تتبلور فاعلية الخطاب السيميائي بمفهومه الإيجابي.

و هذه النتيجة هي الثمرة المرجوة من وراء توظيف النموذج العاملي، الذي يعني تماما التوظيف الإيجابي للشخصيات، و الانتفاء الآلي لكل مظاهرها السلبية التي ألبسها إياها المؤلف في المجتمع القصصي المتمشهد أمامنا.

و انطلاقاً من هذه النتيجة نستخلص بأن الشخصية مهما كان دورها سلبياً من الناحية الايديولوجية، و الاجتماعية، عبر سيرورة المتن القصصي(العامل المعاكس مثلاً)، فإن النموذج العاملي يجعلها أطرافاً دينامية نشطة تساهم مثلها مثل نظائرها الإيجابية اجتماعياً و إيديولوجياً (العامل الذات) في حياكة نسيج الحبكة و البناء الدراميين للأحداث.

فإذا كانت تمثل عاملاً من عوامل الخطيئة و عنصراً من عناصر حقل الإثم، و الداء و البلاء، في النص، فإن هذا الإثم و هذه الخطيئة هما اللذان يستوجبان العقاب، و يفضيان إلى المصير المأساوي، و بالتالي لا يمكن أن يختلف اثنان في أن هذا التوظيف العاملي للشخصية بوجهيها الإيجابي(العامل الذات) و السلبي(العامل المعاكس)، لا يمكن إلا أن يجعل من أي شخصية – مهما كان دورها سلبياً داخل المتن القصصي– شخصية إيجابية بامتياز.

و هذه أبرز قيمة فنية يمكن أن يخلص إليها النموذج العاملي الذي يوزع الوظائف و العوامل على شخصياته التي تبقى تدور في فلكه ناثرة دلالاتها المتعددة على كامل الفضاء القصصصي الذي تشغله، و اسمة إياه بسمات التعدد، و التنوع والانتشار، و كفى بها سمات تكفل للخطاب القصصي مزية التصنيف في خانة الخطابات السيميائية التي يمثل كل منها في تعدده "إمبراطورية للعلامات".

الهوامش:

(1) - حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 36.

(2) - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية. ترجمة جمال حضري. الدار العربية للعلوم ناشرون –

منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2007.ص 27.

(3) - بن قيطون: حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، دار المصباح . الجزائر. 1991. ص 40.

(4) – نفسه ص 45.

(5) – نفسه ص 45.

(6) – نفسه ص 47.

(7) – نفسه ص 38

(8) – نفسه ص 39.

(9) – نفسه ص 43.

(10) – نفسه ص 47.

(11) – نفسه ص 47.

(12) -Jean Michel Adam : le récit, que sais-je .édition P.U.F. Paris 1984 p10

(13)- Jean Michel Adam : le récit: p 61

(14)– حميد الحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 36.

(15)– بن قيطون: حيزية دراسة و جمع أحمد الأمين ص -18-

(16)– نفسه ص -50-

(17)- نفسه ص 51.

(18)– حفناوي بعلي: قصيدة حيزية – قراءة سيميائية في شعرية العشق و الموت. محاضرات الملتقى الثالث (السيمياء و النص الأدبي)19- 20 أفريل 2004 – منشوارت قسم الأدب العربي – كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية- جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر. ص 168.

(19)– نفسه ص 168.

المعينات والموجهات في سيمياء التواصل من تشكيل الخطاب إلى تضاد العوالم

أ/مـــداس أحمـــد
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

ما القراءة بوصفها فعلا سيميائيا؟

هي"**عمليّة ... تشكيل جديد لعمل مشكّل على يد المبدع**"[1] ، وهي ليست "**المعنى البسيط المتداول...و إنما هي العملية الذهنية التي يتمّ بها تلقي الـــنص الشـــعري والتفاعل معه و تفسير معطياته وتحليل أبنيته وصوره ورموزه**"[2]، وهذه ترجمـــة لقراءتي ريفاتير الاستكشافية لفهم النص، والاسترجاعية لتأويله[3]. وهو ما يقتضي:

1- اختزال النص إلى نموذج فكري وبنيات عليا وبنيات كبرى:

يحمل هذا التوجه أكثر من دلالة وإشارة للتحليل البنيوي[4]، الذي يبحث في تشـــكيل الأبنية ذات الدلالة الكلية، وربطها بالدلالات الجزئية لتصوّر النّموذج البنيوي الذي يقـــوم عليه النّص، وتحديد عناصره بأدلتها النّصية، وتوثيق العلاقة بينها جميعا ليحقّق خاصـــية

1- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2001، ص .241

2- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالـة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999م، ص .3

3- ضمن كتاب:مدخل إلى السيميوطيقا،بحث:"سيميولوجيا اللغة"، ترجمة: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دارالياس العصرية،القاهرة،ج.م.ع، ص217- .218

4- وليس ذلك عجبا إذا علم أن شفيع السيد بنـى كتابـه علـى تحليل الكليات فـي تجريد ذهنـي واضح-وإن أقر بأنه ليس مأخوذا بالبنيوية ويميل إلـى الاتجـاه الوجداني .وأما عدنان حسين قاسم فكتابه واضح التوجه نحو البنيوية.تنظر: المقدمة والصفحة 211 منه.

5- ينظر:الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية ، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، القاهرة/الكويت، ط3، 1993، ص .148

الشّمولية، كما فعل الغدامي[5]؛ حيث اتخذ من الخطيئة والتكفير قطبـي الفعـل الإبـداعي كبنيات عليا، وآدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس عناصر (بنيـات كبـرى) يقوم عليها بناء أعمال الشاعر حمزة شحاته. وهي عينها البنيات العليا والبنيـات الكبـرى التي عناها فان ديك[16]، ووشّح بها كمال أبو ديب دراسته البنيوية[7] للشعر الجاهلي، ودأب على ذلك محمّد مفتاح في كتابيه: "تحليل الخطاب الشـعري"[8] و"فـي سـيمياء الشـعر القديم"[9]. ولعلّ بين البنيويين وفان ديك اتفاق في التصور العقلي واختلاف في الشـمولية والخصوصية؛ فهم يجرون وراء النظام العام في مقابل النظام الخاص عنده، إنّه يريد مـا يقاوم النسيان من خلال البنيات العليا والبنيات الكبرى[10].

ومما يلفت الانتباه أن كمال أبوديب بنى نموذج "الحياة/الموت" للشـعر الجـاهلي، وبنى محمد مفتاح "**رائية ابن عبدون**" و"**نونية أبي البقاء الرندي**" على نسق واحد، وجعل لهما نموذجا فكريا واحدا (صراع الإنسان مع الدهر)، وهو نموذج ينطبق على غيرهمـا. لا شك أن التحليل السيميائي يتقاطع بهذا الشكل مع البنيوية، ولكنه يزيد عنـه ويتنـوع، ويجري على الألفاظ والتراكيب...

2- شبكة المعينات:

3.1-من نموذج التواصل إلى إطار التلفظ:

1-التواصل :معيّنات ورسالة وتوابع:

تقدّم أوريكشيوني نموذج التواصل التالي[2]بعد أن أعادت تشكيل نموذج جاكبسون:

6- نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب، 1996، ص.61.

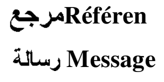
7- ينظر:الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، الصفحات 229 و519 و528 و543 و594 للتمثيل.

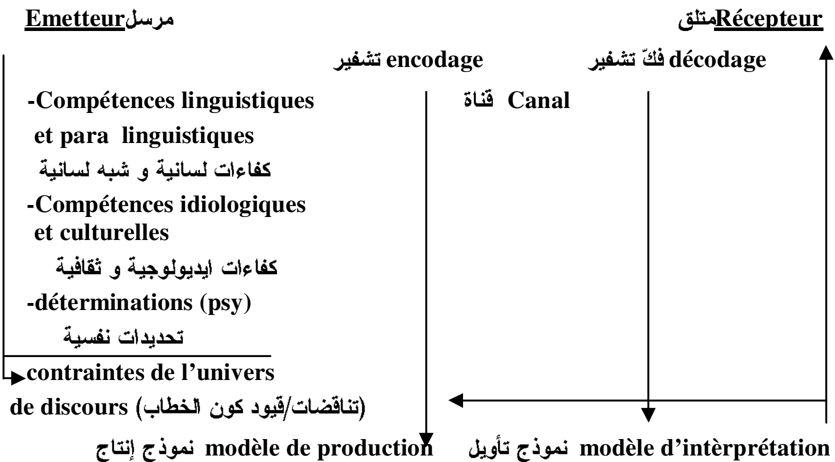
8- تنظر: ص 173.

9- تنظر: ص61 وما بعدها.

10- ينظر: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 70.

1-Catherine Kerbrat Orécchioni : de la subjectivité dans le langage, Librairie Armond Colin, Paris, Fance, 1980,p19.
2-Ibid,p17.
3-Ibid,p26.





يهتم في تناقضات/قيود كون الخطاب بظروف إنتاج الملفوظات؛حيث يمكن أن يكون لسانيا محضا وقد يتحوّل إلى الرمز بحثا في المعنى [2].الذي يتبادله طرفا التخاطب،مزودين بالكفاءات اللسانية وشبه اللسانية والإيديولوجية الثقافية إضافة إلى الوضع النفسي، وهو ما لا ينفي صفة التشفير–عند الإنتاج– الذي يقتضي فكّا عند التأويل. بينما يسري على الرسالة والمرجع والقناة ما يسري على الوضع اللغوي بين المتخاطبين ؛"**حيث يفسر المخاطَب النص بدلالة ما يعتقد فهمه من المخاطب**"[3]وهو إشكال على القارئ خارج الخطاب، ولا شك أن تفسيره يخرج عن المراد أصلا، إذا لم يكن قادرا على تصوّر عالم الخطاب[1]، وعلى هذا الأساس؛ يجب على القارئ التموضع في مكان

1-Catherine Kerbrat Orécchioni :Op.Cit,p14.

2- J.M.Adam, textes types et prototypes, recit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4e edition, 2001.,p22.

3 -C.K.Orecchioni,Op.Cit,p55.

المخاطب والمخاطَب معا للتمكن من ولوج عالم الخطاب السليم، ويبقى التفسير دوما خاضعا للكفاءات العلمية لكل قارئ وذاتيته أيضا...

وإذاكان"...**كل نص يمتلك هدفا(صريحا أو مكنيا)،يشتغل على تمظهرات ومعتقدات و/أو سلوكات المتلقي(فردا أوجماعة)**"[2]؛ فإنّ ذلك يعني بالضرورة قيام فعل التواصل، وحينئذ "**يعني التكلم وضع العلامات والإشارة[المرجع]في نفس الوقت**"[3]. وهنا تؤدي المعينات دورا أساسيا في تحديد مرجعيات الخطاب و"**يستلزم توظيفها الدلالي المرجعي،-(اختيارا في التشفير،وتأويلا في فكه)-وضع بعض العناصر المكونة لوضعية التواصل في الاعتبار:وللمعرفة هي:**

-الدور الذي تؤديه عوامل الملفوظ في محضر التلفظ.

-الوضعية الزمكانية للمتخاطبين"[4]. وعلى هذا؛تمتلك كل المعينات قيمة مرجعية داخل عملية التواصل، مما يستلزم بحثا حثيثا في المعنى.

و**المعيّنات** [5] بحث في شبكة الضّمائر المحيلة على الوظائف اللّغويّة، فـ:"أنا"وما وقع موقعها من ضمائر ظاهرة و مستترة تدلّ على انفعال الإنسان، وهو يعبّر عن خوالج ذاته[6]؛ فهو المخاطب، وتتولّد عنها الوظيفة الانفعاليّة (fonction émotive) .و"أنت" وما قام مقامها تحيل على استثارة المخاطَب، وجعله موضع الاهتمام، لتتولّد عن ذلك الوظيفة الانطباعيّة في النّص (fonction impréssive). و"هو"وما حلّ محلّها تأنيثا وجمعا وتثنيّة لها بعد مرجعيّ، وتنشأ عنها الوظيفة المرجعيّة (fonction referentielle)[7]. وما ينطبق على الضمائر ينطبق على الأسماء و الأعلام والأماكن

4-Ibid,p36.

5- J.Dubois, dictionnaire de linguisqtique, librairie Larousse,imprimerie Berger-Levrault, Nancy, France, edition -1982,p137-

وينظر: براون ويول: تحليل الخطاب: تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي. النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرياض، م.ع.س، 1997 ، ص35

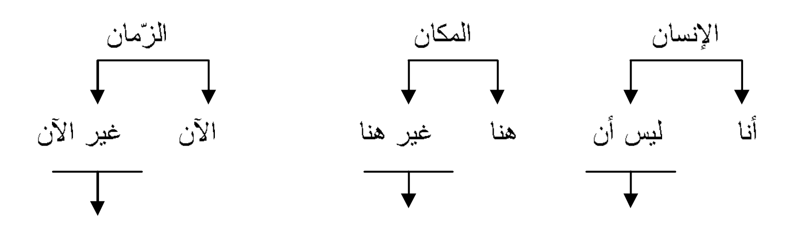
6- ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د ت ط، ص180.

7-J.Dubois,Op.Cit,p218 -

وينظر:بيار جيرو:علم الإشارة،السيميولوجيا،تر:منذر عياشي،تق:مازن الوعر،دار طلاس،دمشق،سورية، ط 1، 1988 ص29- 30.

الخاصّة والعامّة، ومن ذلك تحدّد المرجعيّات النّصيّة. ولمّا كان هذا الوضع في حاجة إلى قناة تخاطب، فقد تعلّقت بها الوظيفة الانتباهيّة الاتّصاليّة (fonction phatique). واللّغة محمولة في الوضع، وترافقها وظيفة ما وراء اللّغــة (fonction méta-linguistique). وتأتي الرّسالة الحاملة لخاصيتي التّبليغ والفهم، متناسبة مع الوظيفة الشّعريّة (fonction poétique). ومن خلال الوظيفة الغالبة في النّص، تتبيّن معالمه، وتتحــدّد خصائصـــه، وإحالاته ودلالاته، داخل سياقه الدّاخلي، وما يرتبط به من سيّاقات خارجيّة.

و**المعيّنات** بحث كذلك في أسماء الإشارة و الظروف، زمانيّها ومكانيّها. وإذا كان المكان قد سبق الحديث عنه؛ فإنّ الزّمان له ارتباط به، فكلاهما يحدّد المرجعيّات الفكريّة، والمنطلقات النفسيّة للانفعال الشّعري، وكلّ ذلك يحقّق خاصيّة التّواصل وما تقتضيه مــن قصدية لدى المخاطب وفهم من لدن الخاطَب؛ إذ هو المقصود من الاستعمال اللغوي فــي أكثر أحيانه، لتلعب فيه الذاتية دورها الكبير، هادفة إلى حثّ المخاطَب على فعل شيء أو تركه. و التّشكيل الآتي[1]يلخّص هذا العنصر:



1-J.Dubois,Op.Cit,p137-138et p256(E.Benveniste/indicateurs)

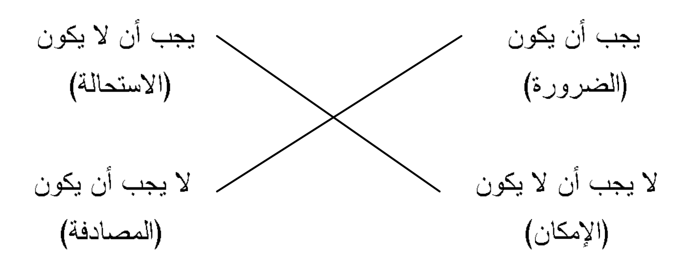
- و: -Catherine Kerbrat Orécchioni :Op.Cit,p30./le cadre énonciatif "فالمعلم في الخطاب المنطوق الذي يحوي السياق المعطى مباشرة في الوضعية، هو:أنا-أنت-هنا-الآن" J.M.Adam,Op.Cit,p23 p23

- وينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت ط، ص152.
- وبيار جيرو:الأسلوب والأسلوبية، تر:منذر عياشي،مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان، ص65.

أنت/هو هناك/مكان ما البارحة/غدا/مرّة

ووضع المسألة أن فكرة المعينات ليست سيميائية في منطلقها؛ فهي أساسا فكرة التوليديين الذين يحقّقون من ورائها المقصدية من باب التداول والأفعال القولية. وقد سرى الاتفاق على أن المعينات تمنح الخطاب مرجعيته كونها أدلة وعلامات لغوية متعلقة بالعوامل.

كما تبحث السيمياء في تحليل الأفعال القولية مع جملة **الموجهات**(modalités)، كونها من مكوّنات الرّسالة الأساسية لاستنباط معالم العالم الخاص للشاعر،وذلك من جهة التداول (pragmatique)؛ لأنّ الشاعر يرسم عالما قد يكون حقيقيا أو ممكنا، يكون صدق القضايا فيه صدقا ضروريا أو صدقا مطلقا،من جهة **الضرورة والإمكان** (modalités aléthiques) بمؤشرها: "يجب أن يكون" لتغيير محمول قول، داخل المربع السيميائي[1]:



1- ينظر: J.Dubois,Op.Cit,p320- 321.les modalités logiques.

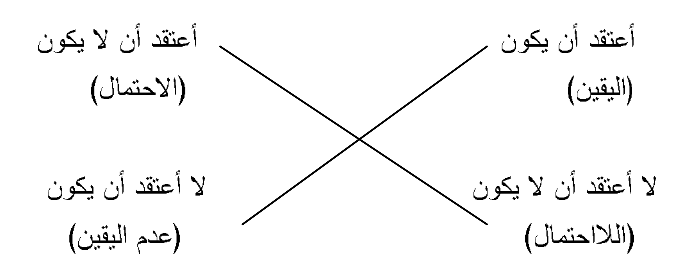
و: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص157.

2- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 157.

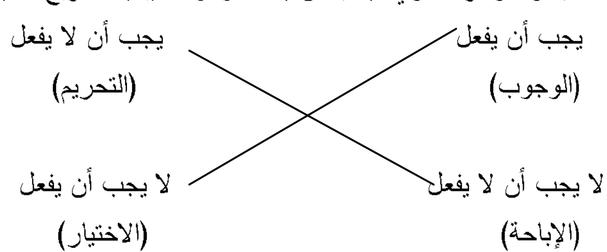
3- نفسه، ص 158.

- وينظر:رشيد بن مالك:مقدمة في السيميائية السردية،دار القصبة للنشر،الجزائر،2000، ص15.

ويحاول المتكلم أن يحمل المخاطب على صحة ما وجّهه إليه، ليعتنقه ويعتقده من جهة **المعرفة** (modalités épistémiques) بالمؤشر اللغوي: "أعتقد أن يكون"، كما في المربع السيميائي[2]:

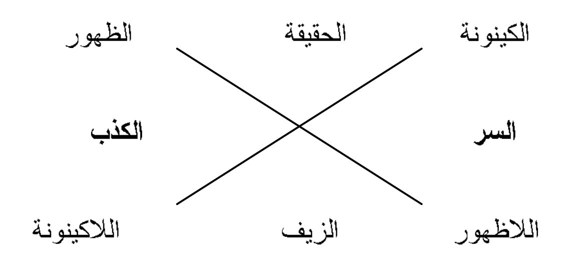


ويرافق الانفعال الشعري عادة **الفعل**(modalités déontiques) بالأمر أو بالنهي بما يتناسب والمؤشر اللغوي:"يجب أن يفعل"،وهو ما يبديه المربع السيميائي[3]:



والانفعال الشعري مرهون بظهور الإحساس وتمكنه من الذات على وجه الحقيقة أو الزيف،والسر والكذب،أو ما يسمى **بالكينونة والظهور** (paraître et etre) كما في المربع السيميائي[1]:

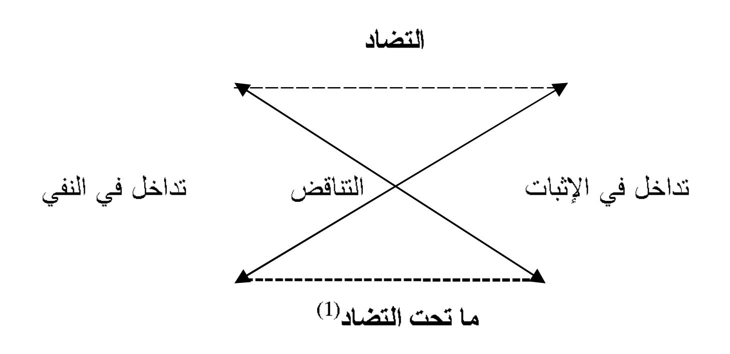
1- ينظر: محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 159.
- وينظر:رشيد بن مالك:السابق، ص9 .



فالكائن في إحساسه له ظهور ما كالحزن والبكاء؛ فالأول كائن، والثاني ظهور له حقيقة، والزيف حضور المنفيين، بينما السر أن يكتم الإحساس ولا يبدو ظاهرا، ليكون الكذب ظهور حال لا يستدعيها ما كمن في الذات.

إن المربعات السيميائية التي تمّ تحديدها ترسم عالما خاصا في مقابل عالم الناس، ليلاحظ الاختلاف بينهما أو الاتفاق، ومكامن الشعرية تكمن في الرسم المغاير لعقيدة الغير وتوقعاتهم. وتقوم هذه المحاور كلها على الإحصاء الذي يفترض التأويل..

ومما يرتبط بهذه المربعات وله دوره الأساسي في البناء الشعري مربع **الثنائيــات** (binarités) الذي يمتد إلى صلب الدراسة المعنوية ليؤكد بنية التضاد والتناقض والتداخل إثباتا ونفيا، والمربع يبين هذا الطرح:



ما تحت التضاد[1]

1- Dubois,Op.Cit, p66-67(Binarisme de R.Jacobson)

- وينظر:ميلكا إيفيتش:اتجاهات البحث اللساني:تر:سعد عبد العزيز مصلوح و وفاء كامل فايد،المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،2000، ص256.

- وينظر:محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص160.وينظر رشيد بن مالك:السابق، ص14.

2- ينظر: السابق، ص26(نظريا)

3- نفسه، ص59- 60(تطبيقيا على قصيدة لبيد،وفيها اهتمّ بكلّ ثنائية ظاهرة).

والثنائيات ميزة بنى عليها النقاد تحليلاتهم كما فعل كمال أبو ديب حين انطلق من قاعدة الثنائيات الضدية البنيوية الموصلة للنموذج الفكري أو المعرفي معمّما حكمه على الشعر الجاهلي[2]؛ ومن ثمّ بنى من الثنائيات العلاقات التي تربط بين أجزاء ومقاطع قصيدة لبيد القائمة على ثنائيات ظاهرة[3](حلالها/حرامها)و(ضباؤها/نعامها)و(جودها/رهامها)، ثم استنبط ثنائيات شبه خفية[4]: (السكون/الحركة)و(الجفاف والجدب/البداوة والخصوبة) و(الصمت/الصخب)و(الظلام/النور)و(التغطية والإخفاء/الجلاء والكشف)، ليصل إلى الثنائيات الخفية التي تبني القصيدة حقا وهي عينها المنطلقات الفكرية والمعرفية: (الموت/ الحياة) و(الجفاف/الطراوة)و(السكون/الحركة)و(افتقاد الحيوية/الحيوية) و(الزوال/ الديمومة) و(الهشاشة/الصلابة)[5]. وبعد هذا يقرّر أنها القصيدة النموذج، كما قرّر قيام قصيدة امرئ القيس على ثنائية (أنا/الآخر)و"**تدور بين عناصر تعارض رئيسي آخر هو: هنا مقابل هناك، الزمن الحاضر مقابل الزمن المنقضي**"[6].

وراح الغدامي ينسج على طريقته خيوط الخطيئة والتكفير[1]: (الرجل/البطل) و(المرأة /الوسيلة) و(المثال/الحلم) و(الانحدار/العقاب) و(الإغراء/الخطيئة) و(العدو /الشر). وملأ محمد مفتاح"تحليل الخطاب الشعري"[2] و"في سيمياء الشعر القديم"[3] بالتصورات الثنائية التي يستنبطها من كل فكرة وتشكيل لغوي، ولشفيع السيد في"قراءة الشعر وبناء الدلالة"وقفة مع الثنائيات معتمدا على تقنية المقابلة في "بائية المتنبي" وجعل الصراع بين الذات والآخر،كما بنى قصيدة "الربيع ووادي النيل" لأحمد شوقي على ثنائية (الحياة/ الموت)[4]، ولا يخلو نص من هذه الخاصية التي تترجم بنية التناقض والتضاد في النفس البشرية.

4- نفسه، ص 61 و63 .
5- نفسه، ص115.
6- نفسه، ص121- 122: وعيّن لها تعارضا حقيقيا: (جنوب/شمأل) و(دخول/حومل)،وآخر على مستوى الحي وغير الحي: (حبيب /منزل) ص122. و التعارضات تشمل (المذكر/المؤنث) و(المؤنث/المؤنث) ص 122- 123.

1- تنظر الصفحة148.
2- تنظر الصفحة 173 وما بعدها.
3- تنظر الصفحة 61 وما بعدها.
4- تنظر الصفحتان13و29.

وليس المراد ف السيمياء تعيين الثنائيات فحسب، بل وجب عرضها على المربـع السيميائي للبحث في جملة العلاقات التي تبني النص/الخطاب، وتعيين معالم عالم الشاعر في مقابل عوالم الآخرين، وهو ما سيتأكد مع الإجراء التطبيقي.

4- الإجراء التطبيقي مع (من الأعماق) لفدوى طوقان:

يتشكل الخطاب من ثلاث بنيات وخمسة أزمنة تمثل التشكيل الكلي، ويتم التعامل مع البنية الأولى فقط كما يلي:

-بنيـــة الفنـــاء:

أ- زمـــن الضيـــاع و التيـــه:

(سرت وحدي في غربة العمر، في التيه المعمـــى، تيـــه الحيـــاة السـحيق
لا أرى غاية لسيري... و لا أبصر قصـــدا يـــوفي إليـــه طريقـــي
ملل في صميم روحي ينســـاب، و فـــيض مـــن الظـــلام الـــدفوق
و أنا في توحشي، تنفض الحيرة حـــولي أشـــباح رعـــب محيـــق

سررت وحدي، في التيه، لا قلب يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيـــد
سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخـــوف البعيـد
لا رفيق، لا صاحب لا دليل، غير يأســـي و وحـــدتي و شـــرودي
و جمود الحياة يضفي على عمري ظل الفناء... ظل الهمـــود) (1)

هذه هي حال الشاعرة النفسية، وردت بصيغة الإخبار والوصف؛ إذ لا تـــدركها العين ، وإنما يتصورها العقل ويقبلها متى انطبعت في الوجدان وتحركت في ثناياه، لفرط ما تحمله من ألم ومعاناة وما خيم معهما من حزن وأسى يطول في زمن قاتل، تجمد فيـــه الحياة، ويتراءى لها فيه الفناء والهمود، لتخرج النفس في إحساسها من ضيق الحياة إلـــى فضاء الموت. فهي تعيش رحلة العدم في الوجود.

[1] - فدوى طوقان: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ص64.

فلا أمل في الحياة، بل لا دافع للعيش، فقد رغبت عن ذلك الشاعرة، واستسلمت لبحر من الإحساس المر، أفقدها التوازن، والأخذ بأسباب الحياة والعيش السعيد؛ فعمَّ الملل روحها، وتدفق فيها الظلام ومن حولها، فغدت في وحشة ذاتها حائرة وسط أشباح الرعب التي تحيط بها، إنها في دنيا غير دنيا البشر، قد فرغ قلبها من الهوى وامتلأ بالهموم، فلا صاحب ولا رفيق ولا دليل يرافقها غير اليأس والوحدة والشرود. وتفاقم الأمـــر عليهـــا، وبدت لها الحياة جامدة ميتة قد أضفت على عمرها المنهار طلا للفناء والهمود، وهو عند غيرها مبعث للحياة ! و يبدو ذلك في الجدول:

المقطع	السطر	الصيـــــغ اللفظيـــــــة			
		الاسم	الفعل	زمنه	دلالته
1	1	الوحدة/غربة العمر/التيه/	سرت	ماض	ماضيه
	2	لا غاية سير/لا قصد طريق/	أرى/أبصر/يوفي	مضارع	الحاضر
	3	ملل/فيض الظلام/	ينساب	مضارع	الحاضر
	4	التوحش/الحيرة/أشباح الرعب	تنفض	مضارع	الحاضر
2	1	الوحدة/التيه/لا قلب	سرت	ماض	ماضيه
	2	صدى/خفقه	يهتز	مضارع	الحاضر
	3	لا رفيق/لا صاحب لادليل/اليأس/الوحدة/الشرود	ـــــــ	ـــــ	ـــــ
	4	جمود الحياة/طل الفناء/طل الهمود	يضفي	مضارع	الحاضر

يحيل هذا الرصد الإحصائي المثبت في الجدول على أن الشاعرة تقص تجربـــة بعد نهايتها، وهو ما يفسر بداية الحركة بالماضي ويتبع بأفعال مضارعة دلالتها حاضرة؛ فالحاضر امتداد للماضي الذي يغلف كل حركات الشاعرة، وإحساسها القـــديم هـــو ذاتـــه إحساسها الحاضر في تواصل لآثار التجربة، فتكتفي بآلام حاضرها وتعيش على ذكراها.

تصور مجموع الأفعال حركة الصراع النفسي، وقلتها تعود إلـــى ثبـــات حيـــاة الشاعرة نسبيا في التيه والضياع؛ حيث قاربت الفناء الوجداني الملازم للانفعال، ليشـــكلا

مع الزمن ثلاثية. ومن خلال الصيغ اللفظية في المقطعين، تتقابل المجموعتان لا لـتحملا تضادا دلاليا، ولكن لتحملا معنى واحدا في صورتين؛ الأولى نفسية والثانيـة حقيقيـة[1] بينهما رابط هو الوحدة والتيه.

فأما الأولى فقد شبهت فيها الشاعرة حالتها الداخلية وأحاسيسها المكلومة بمـا لا يدرك إلا شعورا داخليا، فالحواس لا تدرك مللا ولا توحشا ولا حيرة ولا أشباح رعب.

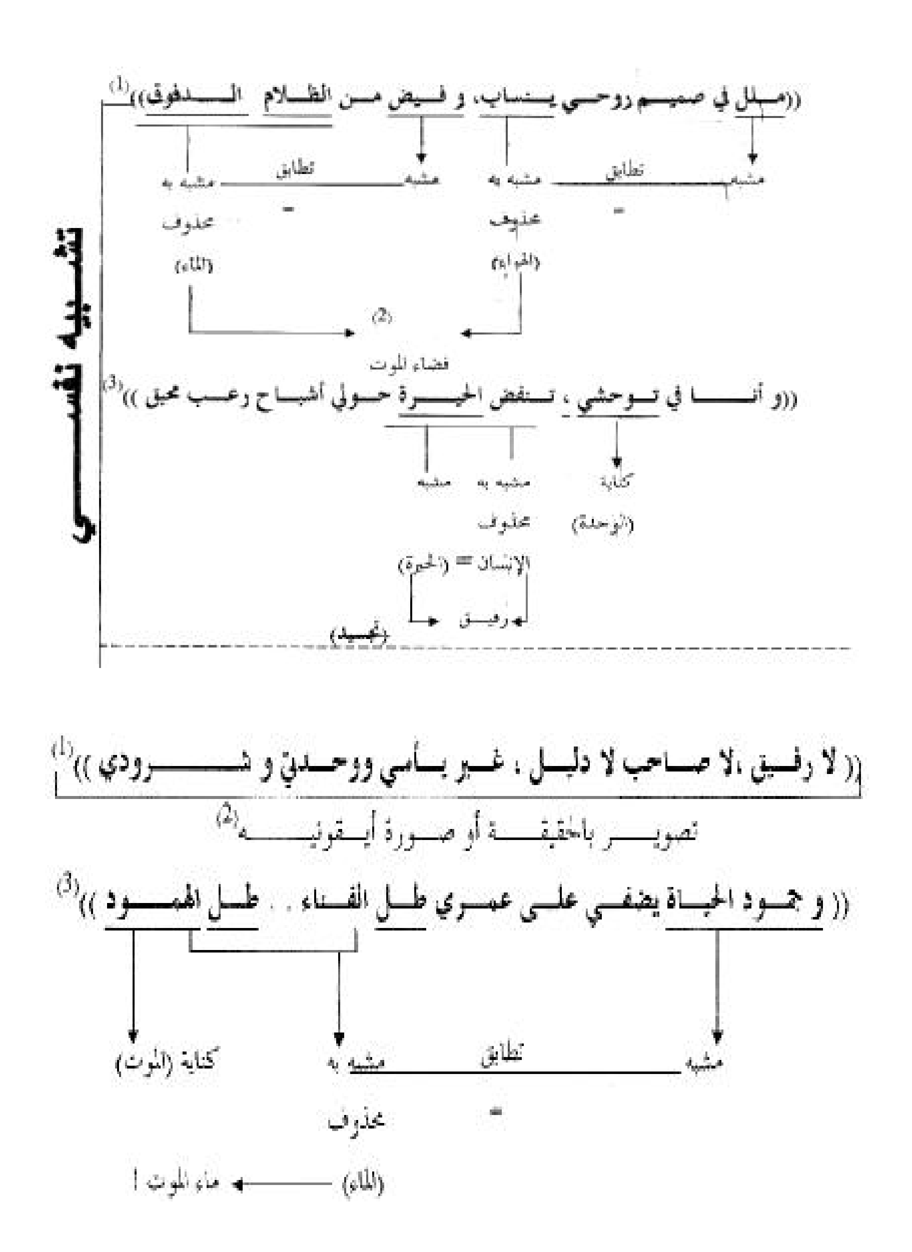
وأما الصورة الثانية فهي تصوير بالحقيقة لحالتها؛ إذ تتحسس خطوها بلا صحبة ولا اقتران، ليجد اليأس وروافده مجالا في فؤادها، فأصابها جمود الحياة وبعث فيها الفناء والهمود.

وتكرار الصورة على اختلاف التقديم، لا يخلو من تجـانس وثيـق؛ فاللاغايـة واللاقصد يتناغمان مع لا وقع الخطو. والملل وفيض الظـلام علتهمـا غيـاب الرفيـق والصاحب والدليل، والأولان رفيقان لليأس والوحدة والشرود. ومن هنا تتعانق حيرتها في وسط أشباح رعبها مع فضاء الموت داخل زمان التيه.

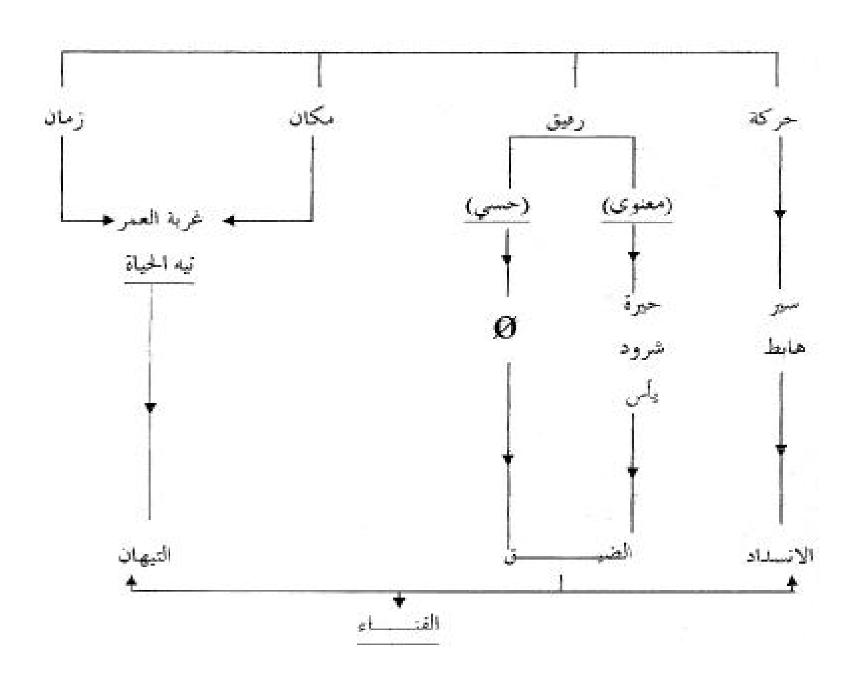
وتبرز في المقطعين صورة قائمة للضيق والانسداد، حيث ينعدم النور و ينعـدم الاهتداء إلى معالم سبيل النجاة؛ لأن الشاعرة تنتقل عبر منطقة عبـور تتأمـل عـالمين مختلفين، لا هي راضية عما كانت فيه، ولا هي راضية عما ستؤول إليه. وتتملكها رغبة عارمة في التحول من حالها إلى حال أخرى، وتبدي استعدادا ذاتيا لذلك، فقد عصفت بها الأخابيل بعيدا في أخاديد الوحدة مستقلة عن الآخرين، وتواجه مصيرا لا تدركه إلا هـي في أعماق ذاتها، فتصنع لها رفيقا هو حيرتها رغبة في إبعاد أشباح الرعب التي تلازمها في آهاتها، وتستعين بها في لحظات أساها، وتترافق معها على مدارج الفناء. ثم تسـتفيق على وقع اللاءات التي تتعقبها، وتمتد إلى نفسها جسور الهمود باردة تسري في أوصـالها لتنشر سكونا يقارب الفناء. وهو ما يظهر في هذا التشكيل:

---

[1]- **ينظر: عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2000، ص 87 و 247.**

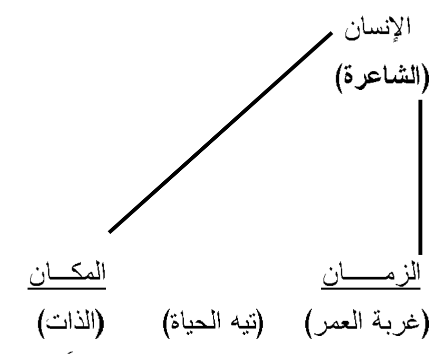


و إذا أُجملَت روافد التشكيل السابق، و رُكِّبَت من جديد على أساس الصورة الكلية[1]، أقف على مشارف البناء التالي:

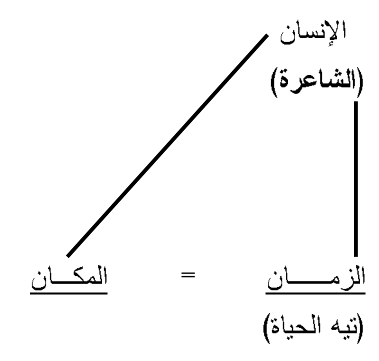


وبالعودة إلى الخطاب من جديد، نلاحظ أن سيرها هو انتقال فردي، رحلة الذات خارج زمان الآخرين؛ فغربة عمرها، والتيه المعمى، وتيه الحياة السحيق عندها شيء واحد، وبذلك يتحدد الزمان، ويبقى المكان كامنا في ذاتها، داخل شعورها، وفي استقلال تام عن العالم الخارجي؛ ذلك أنه مستقر العواطف.. وهو ما يبينه مثلث المعينات(diéxis)[2]:

1- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، مركز الثقافي العربي، بيروت لبنان / الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999، ص104.
2- ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 180.
وبول ريكور: نظرية التأويل، ص68-69.
و: براون ويول: تحليل الخطاب، ص35.
و: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 152. و:
J.Dubois et autres: Op.cit, p137.
et: J.M.Adam:, Op.cit p23.
et:C.K.Orecchioni: Op.cit; p19.



فتكون الشاعرة مخاطبا ومخَاطبا في آن واحد لرسالة تحمل مأساتها. ولما خرجت بحركتها وسيرها إلى عالم الآخرين، تحولت الصورة في وضعيتها إلى:



وهنا يتساوى الزمان والمكان، والشاعرة المرسل تحول رسالتها المأساوية إلى الخارج حيث الإنسان/القارئ المفترض. وفي الحالتين تسود الوظيفة التعبيرية الانفعالية مقترنة بالوظيفة الشعرية، التي تحملها الصورة الجزئية[1] والصورة الكلية، وعلى هذا الأساس تكون الشاعرة قد وضعت نفسها في مقابل الآخرين لتبدو صورتان: ثورتها في معاناتها، وصورة الآخرين في نعمائهم على مبدأ الثنائيات(binarités) [2]:

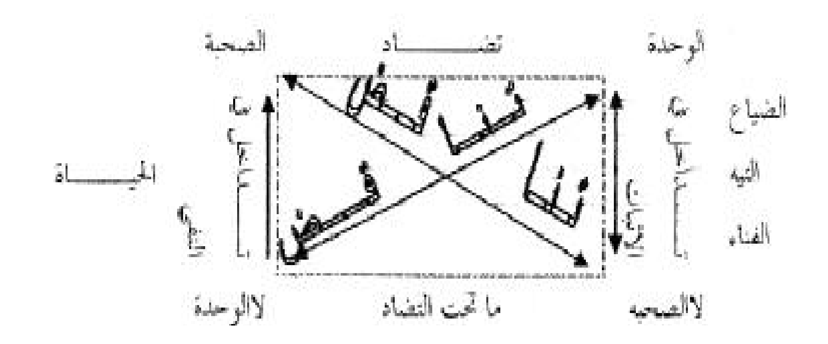
---

[1] - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص103.

[2] - Groupe d'Entervernes: analyse sémiotique des textes,presses universitaires de Lyon, France,1979, p43. J.Dubois: Op.cit, p66-67. و ينظر في التجربة النقدية العربية: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 161. وكمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص26 نظريا و ص 59-60 و61-63 وص115 و ص121-122 - 123 تطبيقا. و عبدالله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 148.

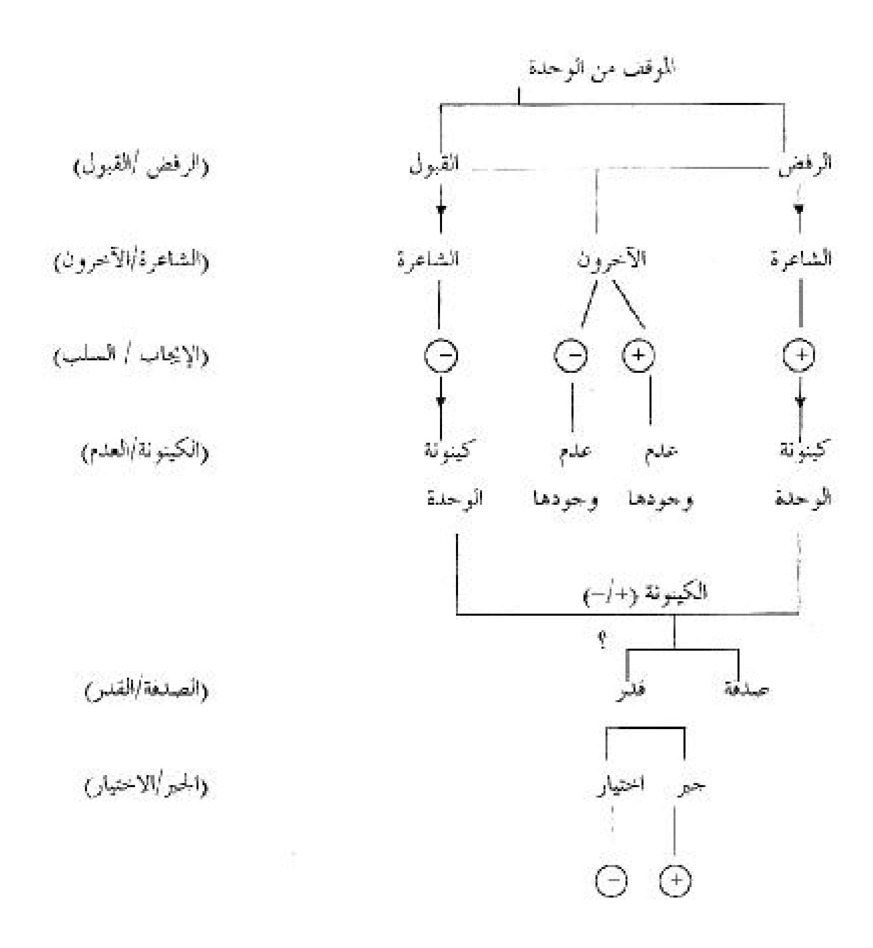
الشاعرة	الآخرون	
– وحدة	– صحبة	– تضاد
–غربة	– لا غربة	– تناقض
– لا غاية/لا قصد	– غاية/قصد	– تناقض
– ملل	– لا ملل	– تناقض
– فيض الظلام	– فيض النور	– تضاد
– لارفيق/لا صاحب / لا دليل	– رفيق/صاحب/دليل	– تضاد
– اليأس /الشرود	– الأمل/الحضور	– تضاد

فهي **(أي الشاعرة)** تعيش صراعا نفسيا لما يناقض حالتها ويعارضها من أحوال الآخرين، قتل فيها الروح، وأسلمها للخواطر والظنون حتى استشرى في أوصالها الفناء كما يبينه المربع[1]:

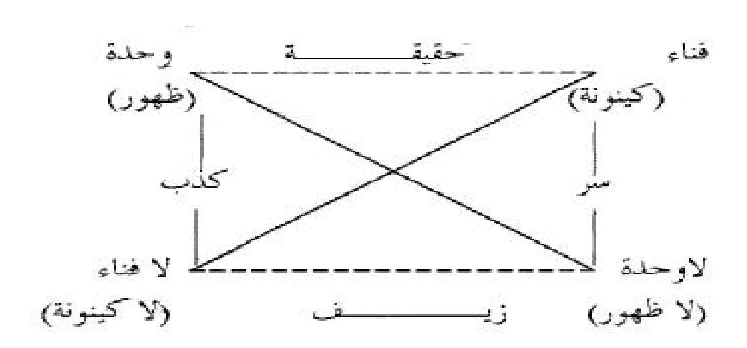


[1] - **ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 161.**

فتكون الوحدة عنده مساوية للفناء أو على الأقل متناسبة معه، في ظل جملة الغيابات التي أشدها على نفسها عدم تعلق قلبها بغيره، لتتجلى ثنائية الحضور والغياب؛ غياب انسجامها مع الحياة، وحضوره **(الانسجام)** مع وجود الرفيق الغائب في هذه البنية، حيث اتخذت من الوحدة موقفا تحددت معه الخلفية الفكرية والاتجاه العقائدي الفلسفي في الحياة والوجود؛ إذ الوضع مفروض عليها ولم يقع باختيارها، والشكل يوضح ذلك:



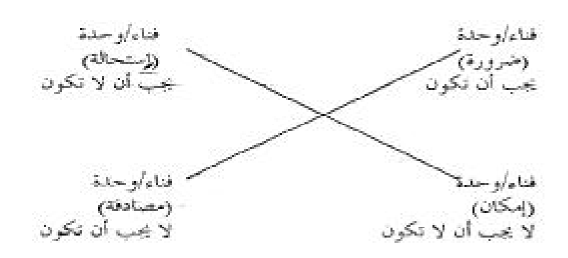
و من هنا يكون إحساسها بل واقعها النفسي من جهة الكينونة والظهور(paraitre et etre)، بناء على المؤشرين اللغويين : سرت ..وحدي.. ، و(**يضفي على عمري طل الفناء طل الهمود...**) ما يوضحه المربع [1]:



ويظهر تعالق الفناء والوحدة على وجه الحقيقة، والفناء واللاوحدة سرا، والوحدة واللافناء كذبا، واللاوحدة واللافناء زيفا؛ ذلك أن كينونة الفناء إحساسا في ذات الشاعرة، ظهر من خلال وحدتها القاتلة، وهذه حالها المخبر عنها في الخطاب، وتتعلق (الوحدة، اللافناء) لإفادتها ــ **من وجهة نظر الشاعرة** ــ علاقة الكذب، فكل وحدة تبعث في النفس فناء. وأما زيف التوسط بين ثنائية: (اللاوحدة/اللافناء) فلا صلة له بحياة الشاعرة ولا بإحساسها، في حين تبدو علاقة السر في ثنائية (الفناء/اللاوحدة) بعيدة عن قصد الشاعرة، إذ هي ترنو إلى صحبة ينتفي معها الفناء.

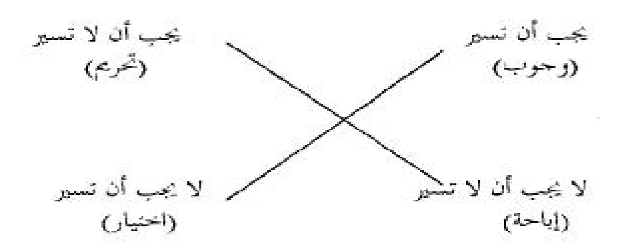
ومن جهة الضرورة والإمكان(modalités aléthiques)؛ فإن هذا الإحساس يتأرجح بين نفسها تبعا لتجربتها واعتقادها وبين الآخرين في عزلتهم عن تجربتها، وهو ما يظهره المربع السيميائي [2]:

[1] - J.Dubois: Op.cit, p 320-321. Groupe d'Entervernes: Op.cit, p41. ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 159.
[2]- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 156.



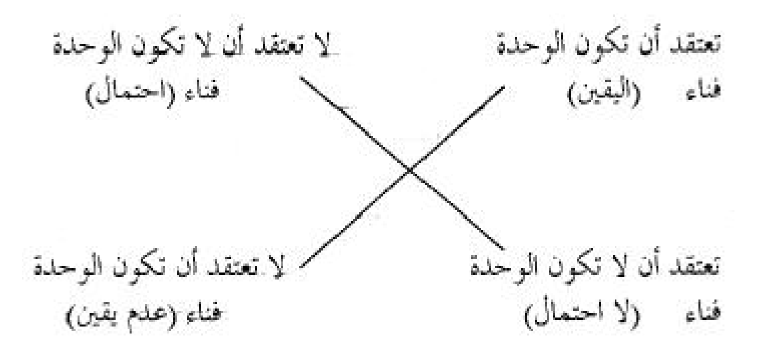
فقضية الوحدة تؤدي إلى الفناء صدقا في عالم الشاعرة الخاص، وهو عالم ممكن وليس عالما حقيقيا يشترك في صدق قضاياه كل البشر، على أن الصدق هنا ضروري في حيز معين وفي عالمها الخاص، وليس صدقا مطلقا على الدوام؛ فافتراض الشاعرة يقضي بكونها مجبرة لا خيار لها، وهو ما يجعل من وحدتها فناء من جهة الضرورة، فيما يـراه الغير (الآخرون) المميزون عنها على نحو لا يعدو الإمكان، ولا يجب أن تكـون حالهـا كحال غيرها !.

وفي قولها: **(سرت وحدي...)** [1] وتكرره في المقطعين، وما نزل منزلته مـن الأقوال الشعرية كقولها: **(لا رفيق لا صاحب لا دليل، غير يأسي وحدتي و شـرودي)** [2] توافق بين الفعل والإخبار، فهل يجب عليها أن تفعل ذلك؟ أم هو يتقلـب بـين الوجـوب والإباحة والاختيار؟ وهذه الجهة كسابقتها تقارن فيها الشاعرة نفسها بالآخرين، من حيـث ما تعتقد وما يعتقدون، وفيها بين الطرفين تنـاوب. والمربـع السـيميائي (modalités déontiques) [3]يجلي هذه الحقيقة:



1- الديوان ، ص 64.
2- المصدر السابق، ص 65.
3 - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 158.

إن المستثنى من الاحتمالات الأربعة هو التحريم، فسواء كانت وحيدة أو مع الرفيق فإنها لا شك سائرة متحركة، ويبقى الوجوب من جهتها بناء على ما انطلقت منه كونها مجبرة بينما الإباحة والاختيار للآخرين، فهم لا يعانون معاناتها، إذ لهم الاختيار في السير بدون التفرد والوحدة، وحتى وإن كان سيرهم على الانفراد، فليس من الضرورة أن يكون مصيرهم مصيرها؛ ولذلك نلمس من كلامها ما يدل على رسوخ ما أخبرت به، قصد الاعتقاد والتيقن والاعتناق من جهة المعرفة(modalités épistimiques). والمربع السيميائي [1] يحدد ذلك:

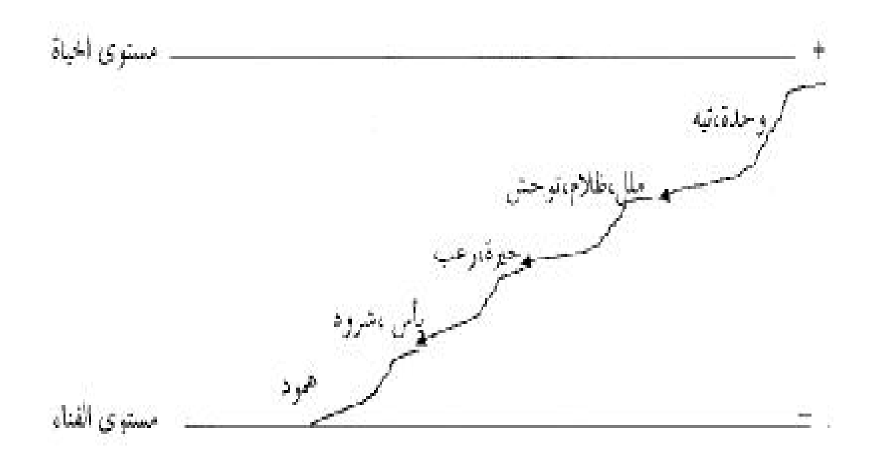


ما في البنية إخبارعلى وجه اليقين، وبذلك ينتفي عدم اليقين والاحتمال واللااحتمال، والصورة الخفية تقضي هي الأخرى أن يكون الإنسان (الشاعرة) مجبرا من غير تخيير، ويقابل هذا اليقين عندها يقين الآخرين على نحو النقيض.

وإذا تتبعنا شعور الشاعرة بين مستوى الحياة ومستوى الفناء، نلمس صفة الهبوط نحو الأسفل في سلبية عارمة تضيع معها الإرادة، وينعدم الأمل في فضاء مليء بالمخاوف، حوّل انفعالها بكاءً صامتا، ثمَّ استسلاما لقدر محتوم، كما يترجمه التشكيل البياني[2]:

---

[1] - المرجع السابق، ص 157.



لقد سارت وحدها في غربتها وتيهها حتى شارفت على الهمود والفنــاء، وفــي رحلتها ذكرت افتقادها الرفيق والصاحب، فماذا لو أنها تسير مع غيرها؟ وماذا ســيؤول الفناء بعد اللقاء؟

---

[2] - **جوزيغ ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص22.**

العلامة الأيقونية و التواصل الإشهاري

د/ خاين محمد
جامعة – شـلف –

تمهيـد:

صاحب الانبثاق المعلومياتي الذي أحدثته تكنولوجيا الاتصالات المتنامية بشكل متسارع ثورة في المفاهيم، وقلبا للقيم المتداولة وتدويلا لها، في ظل ما أضحى ينعت بالعولمة، صعب على غير المؤهلين مواكبة تحدياته،فقد اخترق المدّ العولمي كل المناحي الحياتية للإنسان المعاصر، مما نجم عنه رواج مجموعة من المفاهيم والاصطلاحات كالمجتمع الرقمي، ومجتمع الصورة، والمجتمع المشهدي، والمجتمع الفرجوي، وما إلى ذلك من المصطلحات المرتبطة بالثقافة البصرية في الخطاب العالمي المعاصر، مما حدا ببعضهم إلى وصف الصورة باعتبارها مدار هذا التحول المفاهيمي بكونها" خطابا أيقونيا مشابها لنص خطي مستمر"(1).

وعليه فإن هذه الورقة تروم البحث في مسألة الدلالة في الصورة عامة و الإشهارية خاصة وعلاقتها باللسان،و كذا فاعليتها في التواصل الإشهاري، وإن كان بإمكانها إنشاء الرسالة و التدليل منفردة، بمعنى آخر هل يمكن للعملية التواصلية الإشهارية أن تتم خارج اللسان ؟.

2- من المكتوب إلى البصري:

رأى بعضهم في هيمنة البصري على الراهن بديلا لثقافة المكتوب،فالصورة الجيدة تغني عن ألف كلمة،حسب المثل الصيني الذائع الصيت(2)، مما استدعى مراجعة جذرية لما كان سائدا من النظريات التي هيمنت على الفكر العالمي لردح من الزمن،و هو ما ساعد على رواج فكرة تحول الإنسانية إلى حضارة الصورة (Civilisation de l'image)(3)،وربما كانت حجتهم في ذلك قدرة هذه الأخيرة على تأليب الرأي العام،و قلب موازين القوى من طرف إلى آخر،وما إلى ذلك من المجالات التي تتدخل فيها فتحدث شرخا في المتواصل،أو تعميقا له،لقدرتها العجيبة على تنميط العلاقات،و كذا تكسير

النمطية السائدة،فقد يُحدِث بثّ صورة ما على فضائية ما لا يحدثه نشر كتاب بأكمله، وما صور استشهاد الطفل الفلسطيني محمد جمال الدرة،و مأساة سجن أبو غريب ببعيدة عنـا، وهو ما يعني ضمنيا أن الإنسانية قد تجاوزت حضارة المكتـوب Civilisation de)(4) (l'écrit،و قد نتج عن هذا التحول -ككل حادث وطارئ - تعصب فريق له وآخر عليه ، إذ ذهب الفريق الأول إلى أن العصر الإلكتروني صيّر عصر الطباعة قديما ومُتجاوَزا، و اعتبروا الحاصل تقدما ورقيا(5)، وأما الفريق الثاني فقد راح يؤكد على عـدم صـحة تحول الإنسانية إلى حضارة الصورة ،فنحن مازلنا وأكثر من أي وقـت مضـى نعـيش حضارة المكتوب ،لأن الكتابة والكلام يبقيان دائما البنيتين الأكثر إبلاغا وإعلاما(6).

و دعا آخرون إلى كبح جماح الصورة لما لها من أثر مدمر تنعكس آثاره بالسلب على النص،وذلك بعملها على تعويد القراء الكسل(7).و الارتكان إلى ما تقدمه الصـورة مـن معرفة ضحلة سطحية،و في هذا الرأي اعتراف ضمني من هؤلاء بدعوتهم إلى كبح جماح الصورة بهيمنتها على قطاعات واسعة من الحياة المعاصرة، وكذا فاعليتها فـي التـدليل لكونها تحمل كامل مواصفات الرسالة، و ما يصاحب ذلك من مرسل ومتلق،وسنن وقنـاة ترسل خلالها،وصلة.

ويسوق أنصار المكتوب حججا أخرى منها أن العالم المزيف الذي تقدمـه الصـورة الجذابة يقصي المكتوب وبالتالي يؤدي إلى تهميش اللغة ومعها التفكير(8)،ما يلاحظ هـو أن أنصار الطرح الثاني قد ربطوا اللغة بالكتابة، لما لها من أهمية في التواصل عن بُعد، وكذا عملها على تخليد الآثار الإنسانية، ونقل التجارب والخبرات من جيل إلى جيل عبـر الأزمان والدهور،متناسين أمرا هاما وهو أن الخطاب البصري الحالي لـه أهليـة نقـل التجارب والخبرات وتخليد الآثاركما المكتوب تماما،نتيجة النقلة النوعيـة التـي عرفتهـا تكنولوجيا تسجيل الصورة والصوت و توزيعهما وأرشفتهما،وما إلى ذلك مـن العمليـات الفنية التي غدت ميسورة، وفي متناول الجميع.

وهو الأمر الذي دفع بعضهم إلى إعادة تحوير لمفهوم النص على ضوء المسـتجدات الراهنة فرأى أنه لم يعد – النّص- مجموع تلك العلامات المدوّنة على صفحة ما بل يمكن أن يكون فيلما أو تسجيلا على شريط ممغنط أو برمجيـات (logiciels) علـى قـرص لين(disquette) أو مزيجا من العلامات اللفظية والموسيقيّة و الصّـور علـى قـرص

مضغوط (CD-ROM) (9). كما هو ظاهر للعيان فإن هذا التعريف مستوحى من صميم الخطاب البصري الذي أضحى مهيمنا على الثقافة العالمية المعاصرة.

3-الصورة والتدليل:

استأثر موضوع التواصل البصري باهتمام الدارسين، حيث عقدت لأجله الندوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس سنة1988، ونشرت أعمالها تحت عنوان(المشاهد في مواجهة الإشهار)، ومما تم التأكيد عليه هو أن العين تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، على أساس أن80% من الخبرات تصلنا من مجال الرؤية(10):" إننا نعيش يوميا اصطدام الصور بالحياة، اصطدام اللوحات الإشهارية بالمارة والراجلين المسرعين، بواجهة السيارات، و أمام إشارات المرور، إنه اصطدام يحول المدينة إلى شاشة عملاقة تتوهج حركة وإيقاعا متسارعا، و يجعل العين تعيش عبر المحفزات البصرية توترا دائما تبدو معه صور الأمس قد فقدت صلاحيتها"(11)ما نلحظه ههنا إعلاء لشأن الثقافة البصرية وتكريس لهيمنة الصورة على مختلف أوجه النشاط الإنساني.

ما هو معلوم لدى الجميع أن الصورة انتقلت من التدليل على البعد الروحي في العصور الوسطى المسيحية(12) إلى التشبع برؤية ذات خلفية ليبرالية تعلي من شأن المادة في الحضارة المعاصرة، فالصورة ما هي إلا شيء يشبه شيئا آخر ويحاكيه ويحاول استنساخه في أغلب تعريفاتها، و بتعبير آخر هي عملية استحضار للمجسّم والمادي بكيفية ما،من منطلق أنها "تمثيل مسطح لواقع مجسم"(13) ،و هي بهذه الخاصية التجسيدية تعمل على تحويل الواقع مختزلا من حيث الطول،العرض،العمق،الحيز،الحركة(14) مما يجيز لنا تشبيهها باللغة في هذا السمة لكونهما تغنيان عن إحضار الواقع ولكن لكل منهما طريقتها الخاصة في هذا الإحضار. وعليه اعتبرها (بارتR.Barthes)"رسالة غير مسننة"(15).

استطاعت السيميائيات بوصفها علما حديثا توفير فرصة دراسة الصورة،على أساس أنها علم يختص بدراسة الأنساق التواصلية اللسانية وغير اللسانية كما حدّها دو سوسير(De Saussure)،مما دفعه إلى اعتبار اللسانيات فرعا من هذا العلم الأعم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية،هذا العلم الذي قد يصير فرعا من علم النفس الاجتماعي ومن ثَمّ من علم النفس العام(16) ،ومن ههنا نُظر إلى الصورة على أنها

نسق مؤهل لإنشاء الدلالة كغيره من الأنساق،ومن ثَمَّ الاستعانة به في عملية التواصل.وربما أرجعوا ذلك إلى العلاقة المعللة التي تربطها بالمرجع الخارجي الذي تحيل عليه، على خلاف العلامة اللسانية ذات الطابع الاعتباطي، و كذا إلى سبقها التاريخي للكتابة،فقد صور الإنسان الأول قبل أن يكتب.

ما هو جلي أن هذه الدراسة تمت بواسطة نقل مفاهيمي ومنهجي للأدوات الإجرائية التي وفرتها اللسانيات فقد:" بحثوا في الصورة عن الدال والمدلول ،و التقربر والإيحاء، والوظيفة والدلالة...إلخ كما أعادوا تفكيك الإرساليات البصرية بنفس المفاهيم و الأدوات التي تفكك بها النصوص الشفهية والمكتوبة"(17).

تأسيسا على ما سبق يمكننا أن نذهب إلى تفسير مخالفة (بارتR.Barthes) (دوسوسيرDe Saussure) حينما اعتبر السيمائيات فرعا من اللسانيات،متحججا بعدم امكانية الدلالة وتحققها خارج اللسان،فهو يقول بإمكانية دراسة كل الأنساق التواصلية كالموضة،المصارعة،المطبخ و الإشهار في إطار النظام اللساني،و كان منطلقه في ذلك أن الثقافة في جميع تمظهراتها صنف من الشكل الظاهري للعلامات،وعليه يصير لزاما التفريق بين التواصل الحقيقي و التمظهر البسيط (Le simple manifestation)،وبين المعنى والتواصل،والمعنى-حسب رأيه-هو موضوع السيمائيات،فالتواصل – عنده- مرادف لـــ"يدل" أو "يريد القول"(18)،ويدل أو يريد القول مقولتين لسانيتين خالصتين.

لم يسلم الطرح الذي جاء به (بارت R.Barthes) من النقد من منطلق أنه لم يفرق بين اللغة واللغة الواصفة(Métalangage) فإمكانية اللسان على تفسير الأنساق غير اللسانية،لا تعني أنه النسق المؤهل دون غيره على التدليل،وأضح مثال على ذلك وجود أفلام صامتة مفهومة، وقادرة على تبليغ رسالتها(19) .

من الانتقادات الشديدة التي وجهت للطرح البارتي ذاك الذي صدر عن(جماعة مو Groupe µ) والذي يمكن تلخيصه في أنه لا يكفي للتدليل على أولية اللساني انطلاقا من عملية تسمية ساذجة، مؤداها أنه يراد منا إدراك بعض الأشياء على أساس أنها وبكل بساطة تحمل أسماء تعيِّنها، (20)،وتستطرد الجماعة رافضة فكرة كون اللغة السنن الأمثل بامتياز، وأن كل شيء يتم عبر عملية تلفيظ(Verbalisation) لا يمكن تجنبها،و هي فكرة خاطئة – في رأي الجماعة – لأن مرجعية هذه الفكرة دارسي آداب(21) لا علم لهم بسيرورة اشتغال الأيقونات.

ويكفي للتدليل على ضحالة فكرة هيمنة اللساني على ما سواه من الأنظمة العلاماتية الاطلاع على كتب الفيزياء، الكيمياء،الرياضيات،التكنولوجيا،لمعاينة اكتساح الخطاطات والرسومات لها،إذ إنه لا يُعقَل تصور مصنَّف عن علم الحيوان(Zoologie) بدون رسوم،بل يساورنا الشك في قدرته على الإفهام إذا كان خطابه لسانيا صرفا(22) .

مما تقدم نفهم سبب قيام علم آخر يهتم بالصورة في مختلف تمظهراتها وأشكال تجليها ويجعل منهامداردراسته،وقدعرف هذاالعلم بالأيقونولوجيا(Iconologie)(23)،على خلاف السيمائيات التي اهتمت بالصورة ضمن مجموعة أخرى من الأنساق الدالة.

4-الصورة الإشهارية والتدليل:

بما أن الإشهار واحد من الحقول الأكثر استيعابا لهذا التحول المفاهيمي، وذلك راجع إلى كونه خطابا بصريا في جل بنياته، و يمثل أحد المرتكزات الفاعلة للاقتصاد المعولم بامتياز، لا يمكنه أن ينفلت من الإشكالية التواصلية التي تستلزم إلى جانب حضور الهيئات المرسلة والمتلقية حضور المعيارين اللساني والثقافي، ومن ثَمّ صار نقطة تقاطع مجموعة من التعاقدات المختلفة(24) و من بين مضامين المعيار الثقافي العلامات الأيقونية و التشكيلية.

و هو ما أهله للظفر بحصة الأسد في الدراسات التي تصدت لمشكلة الدلالة في الصورة،وآليات إنتاج المعنى،فالصورة:"نص وككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة"(25) ،مما تقدم نستنتج أن صاحب هذا الطرح يتعامل مع الصورة كما يتعامل اللساني مع النص اللغوي من حيث كونها تنظيما دالا مكتفيا بذاته، مما يحيل على تعريف (يلمسليفL.Hjelmslev) للنص على أنه يتحدد بانغلاقيته واستقلاليته(26) إذ تتميز بقدرتها على استئصال برهات زمنية بعينها،وتعمل على تسكين الحركة بكل انطباعاتها الطافية على السطح،كما تسعى إلى نقل أعماق الذات الإنسانية،و ما يرتبط بها(المشكلة لموضوع الصورة).

1-4 -الصورة واللسان:

تدفعنا مثل هذه التوجهات إلى معالجة إشكالية أخرى استنفذت الكثير من البحث في الثقافة الغربية والمتمثلة في العلاقة القائمة بين الصورة و اللسان في تمظهره الكتابي المتجلي عبر النص .

يبدو لنا أنهما –النص والصورة– وإن كانا يشتركان في كونهما شكلين من أشكال التثبيت والتسجيل– حسب التعريف المشار إليه آنفا– وبالتالي فهما يعملان على حفظ الأثار الفنية وتخليدها،أنهما يختلفان في مجموعة من المعطيات، وعليه فإنه تتأسس بينهما علاقة أرجعها (رولان بارتR.Barthes) إلى ثنائية قوامها الترسيخ (Ancrage) والتدعيم (Relais) (27).في حالة اجتماعهما في خطاب واحد.

تتجلى الوظيفة الأولى من خلال تقديم النّص اللساني القراءة المقبولة للصّورة حتىّ لا تتجاوز الحدود المرسومة للتّأويل، فبالاستعانة بالنّص ينتقي المتلقّي الدّلالة المتوخاة، و هنا تتبدّى سلطة النّص في توجيه الصّورة دلاليا، فهو الذي يُثَبِّت معناها، ويمنعها من الانحرافات والإكراهات الّتي قد تتعرّض لها أثناء عمليات التلقّي، وذلك راجع إلى كون:" دوال الشيفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة،فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متروكة لاختيار المتلقي"(28)،على خلاف اللغة المعروفة بطابعها التتابعي الخطي .

و يتم من خلال الوظيفة الثانية تكملة معنى الصّورة و سد العوز الدلالي المحتمل تعرضها لها (29). كما تتبدى قيمة الوظيفتين في كون الصورة تحمل بعض المواصفات تجعلها في نظرنا قاصرة عن آداء بعض الوظائف التعبيرية،منها غياب ما يعرف بالعلاقة الاعتباطية بين دال الصورة ومدلولها،والتي هي أساس التوافق في العلامة اللسانية،وكذا قوة طبيعتها الإيحائية(30)،وهذا لن يتأتّى لها إلا في حالة اشتغالها تحت سقف ثقافي معين يحمّلها دلالاته وإيحاءاته،مما يبيح لنا القول إنها ذات طبيعة هلامية ، تعيق عملية الإمساك بالمعنى وبالتالي تصيِّر عملية التدليل عسيرة ، فهي تقول كل شيء ولا تقول شيئا فهي عاجزة عن الاضطلاع ببعض المهام ،كنقل أقوال الشخصيات،و الإفصاح عن المجردات،كما أن التواصل البصري يتطلب شروطا أخرى تتعلق بالفضاء الذي تتم فيه العملية التواصلية،إذ إن من شروط قيام تواصل بصري سليم عدم وجود موانع تفصل بين

المرسل والمتلقي كالرؤية الضعيفة أو المنعدمة مثلا على خلاف التواصل اللساني الذي يتم في كل الأحوال وفي كل المواقع والمناسبات.

ومن ههنا نفهم سبب جزم البعض باستحالة قيام خطاب إشهاري أيقوني في كليته،إلا إذا ما تم إدماج عناصر لسانية، كأن تحمل صورة المنتَج في فضاء الإعلان اسمه وبطاقة تعريفية له(31).فالرسالة الإشهارية تبتغي التركيز والدقة وتخشى انفتاحها على تأويلات قد تضيع عليها قصديتها،وهو ما يعني ضمنيا أنها رسالة فقيرة من الناحية القرائية على الرغم مما توهم به ظاهريا من غنى دلالي.

يمكن التّمثيل على هشاشة الدّلالة في الصّورة،وإيحاءاتها التي قد تصل إلى حد التضاد الكلي من متلق إلى آخر برسالة إشهارية تهدف إلى محاربة المخدّرات في صفوف الشّباب الجزائريّ المتمدرس، تمثلت في ملصق قامت الجهة المشهرة، – وزارة الصّحة والسّكان الجزائرية– بتّوزيعه وتعليقه عبر المؤسّسات التّربويّة وغيرها ، وفيما يلي وصفه:

وردت بيانات عن الجهة المشهِرة – الوزارة الوصيّة– و في أعلى الملصق شعار الدّولة مع ما يحمله من دلالات المصداقيّة والحرص على سلامة المواطن– باعتبار أنّ هذا النّوع من الإشهار الرّسمي غايته التّحسيس والتّوعيّة، فهو يعمل على تعديل سلوك من يتوجّه إليهم الخطاب،جاء النّص اللساني محاصِرا للصّورة:" ياخويا لعزيز– يا أخي العزيز–" وهو عبارة عن نداء، وأسفله صورة يدين تقومان بحشو لُفافة تبغ بالمخدِّر– الحشيش– أُخفِي الوجهُ لقصد معروف، إذ يرفض المجتمع مثل هذه السّلوكيّات، وليَظهَر متعاطيها على أنّه شخص منبوذ خالف أعراف المجتمع وقيّمه، وعليه ينبغي أن يبقى نكرة، حتى لا يتسبّب ظهوره في متاعب له في محيطه الاجتماعي، وحتىّ لا يُلحِق العار بأسرته، وأسفل الصّورة مباشرة جاءت تتمّة المتواليّة اللسانيّة" طَيَّشْ مَنْ يَدَكْ– ارم ما في يدك– "، و في قاعدة الملصق بيانات بأرقام الهواتف لمن هم في حاجة إلى المساعدة.

لو أنّنا قمنا بعزل الصّورة عن المتواليّة اللسانيّة لأوحت بالكثير من الدّلالات فلا يُفهَم منها إن كانت تشجّع على التّدخين وتعاطي المخدّرات أو تحذّر من مخاطرهما وتدعو إلى محاربتهما، بل ستختلف قراءتها وطرائق تلقّيها باختلاف القرّاء فقد يرى فيها شيخ تعاطى لزمن ما هذا النّوع من التّبغ حميميّة وحنينا لأيّام الشّباب حيث كانت تنعدم أنواع التبغ المتداولة حاليا، ويعيها مدمن المخدّرات على طريقته، ويقرأ فيها شباب هذا العصر

وجها أخر من الدّلالة، فيرى فيها الحرمان الذي عاناه أسلافهم حتى أنّهم لا يجدون التّبغ المعالج فيضطرون إلى التّنفيس عن مكبوتاتهم بهذا النّوع من التّبغ الرّديء، وهكذا دواليك، بمعنى أنّها قد تنفتح على تأويلات قد لا تكون مقبولة، مما يستدعي حضور المكوّن اللساني للتّكفُّل إمّا بسدّ العَوَز الدّلالي الذي يتجلّى أثناء عمليّة التلقّي للصّورة باعتبارها نصّا بصريا، أو لتسييج المعنى حتى لا يتسرّب إليه أيّ تأويل قد يُضيع على الرسالة قصديته(32).

من الوارد أننا إن قدمنا النص اللساني بدون سنده البصري سيكون غامضا ولكنه ليس بالحِدّة التي نجدها في الصورة منعزلة، إذ إنّنا لا نعرف هذا الذي تدعونا إلى أن نرميه من أيدينا، ولكن المؤكَّد أنّه شيء مضرّ.

وإن نحن حاولنا ضبط الوظيفة المهيمنة في الخطاب الإشهاري ، ألفيناها الوظيفة الترسيخية، وذلك عائد إلى طبيعة هذا الخطاب المحددة قصديته سلفا، والمتمثلة في دفع المتلقي إلى الاقتناع بفاعلية وجدوى المادة/الخدمة المشهر لها،إذ إن مرتكز هذه الوظيفة ودورها توجيه مسار القراءة، و تجنيب المتلقي أي تشويش دلالي محتمل،و الانتقال به إلى الفعل و التصرف إيجابيا إزاء المعروض.

ما يمكن التوصل إليه بعد هذا العرض أن الخطاب الإشهاري خطاب هجين من خلال انبنائه على التكامل البنوي و الوظيفي القائم أساسا على تداخل اللساني بالأيقوني، إذ يستدعي النص اللساني العلامات الأيقونية التي تقوم بتجليته،وتفعيل دلالاته الحافة، كما يقوم النص في أحايين أخرى بتوجيه مسار قراءة الأيقونات،و مرد ذلك طبيعة الاشتغال في كل منهما،فالعلامات اللسانية تحليلية نتيجة تتابعها الخطي ،والعلامات الأيقونية تركيبية و ذلك راجع إلى طبيعة دوالها القائمة على الانتشار،و هو ما يعني أن إدراكها يتم دفعة واحدة، ليتم بعدها إحصاء و تحديد الأجزاء المكونة لها في انبنائها الكلي.

4-1-تمظهرات التدليل في الصورة الإشهارية وتجلياته:

4 –1 –1– تلفيظ الأيقوني و أيقنة اللفظي:

مما يدل على هيمنة البصري على الخطاب الإشهاري و أهميته في إنشاء الدلالة وإنتاج المعنى إخضاع المتواليات اللسانية لتأثيرات الصورة ، بحيث يعمل منشئ الخطاب على محاكاة الصورة الشكل اللساني لدوال النص، وفق عمليات فنية و تقنية، فترد هذه الصور على شكل حرافم(Graphèmes) مقحمة في تركيب الدوال، و هذا الإجراء

السيمائي يعرف بـ"تلفيظ الأيقوني"(Verbalisation de l'iconique)(33)،وسمى بعضهم هذا التجلي الأيقوني بـ"اللغة الموازية"ومرجعيته في ذلك هي أن اسم السلعة قد كتب بطريقة أيقونية تحاكي السلعة وتجسّدها(34) ،وغاية هذه العملية حفر اسم المنتج في ذاكرة المتلقي،وكسر أفق التوقع لديه وفق أحدث نظريات القراءة والتلقي، لأن أساس المعركة التنافسية بين العلامات التجارية و ساحتها البصر،فالكل يسعى لأجل خلق التفرّد والتميّز،وذلك عن طريق خلق صورة للجودة(Image de marque) تقترن بالمؤسسة أو السلعة المنتجة.

ويدعى التجلي الثاني الذي يتم من خلاله تعريض المكونات اللسانية إلى تأثيرات الصورة بـ" أيقنة اللفظي"(Iconisation du verbale)،إذ يصير للغة بوساطتها مظهر صوري(Imagé) و لو جزئيا(35).

ولنا أن نمثل لهذا التجلي ببعض الملصقات التي كانت تصدرها المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي بالجزائر،كتبت فيها آيات قرآنية كريمة على شكل دبابات وراجمات صواريخ، القصد منها الحث على التجند و الاستعداد والتهيؤ للدفاع عن الوطن ورد كيد الأعداء إلى نحورهم*.وكما هو معلوم فإن مثل هذه المنشورات يُبتغَى من ورائها التوعية و التحسيس، فالشكل الطباعي للخطاب الإشهاري ليس بريئا وليست له علاقة اعتباطية بدوال الخطاب و متوالياته، بل هو عمل مدروس معلل، القصد منه التأثير في المتلقي المفترض وجلب اهتمامه،وتحويله إلى مستهلك فعلي للخدمة/ المادة المشهر لها،وذلك راجع لكون استهلاك المنتَج يمر عبر استهلاك الخطاب.

4- 1- 2- التمظهر السردي:

يتبدى هذا التمظهر بالأخص في الخطابات التي تشهر لأنواع المساحيق و الغاسول المقاومة للتجاعيد وعلامات الشيخوخة وتساقط الشعر،والمطهِّرات والمنظِّفات المنزلية،والتي تجعل من دخول المنتج حلا لمشكلة مستعصية وكأنه حل سحري،بمعنى أن البناء السردي للصورة يكون بإظهار ما يمكن تسميته بالماقبل والمتمثل في غياب المنتج وما يتبعه من إحباط وقلق وتأزم نفسي،و المابعد المتجسّد في حضور المنتج وما يرافقه من سعادة غامرة وانفراج للأزمة ،الأمر الذي يحيل على مضمون قصصي تسرّد فيه العلاقات الاجتماعية وتوزع فيه الأدوار والوظائف والمواقع(36) ، ويستعان في ذلك باللسان لسد العجز الدلالي المرتبط بقصور الصورة – المشار إليه آنفا – عن أداء بعض

المهام التعبيرية، وقد تتعاضد الصورة والكلمة والإيقاع واللون والحركة في انسجام وتوافق وخاصة في الإشهار السمعي – البصري كـ:"أن تفصل الوصلة ضمن طولية زمنية مدركة من خلال الإيحاء بوجود بدئي تتخلله لحظة ثانية تختم الدورة الحركية،وفيها يدخل المنتوج باعتباره حلا لعقدة طال أمدها"(37) .

ويمكن لنا أن نمثل لهذا المظهر بنموذج حي على فاعلية الصورة في التواصل الإشهاري من خلال مكونها السردي بحملتين إشهاريتين لمنتَجَين من جنس واحد بالمواصفات نفسها تركيبا و تعبئة في إحدى البلدان العربية،إحداهما كللت بالنجاح التام ،و الأخرى بالفشل الذريع،و ذلك راجع في أساسه إلى حسن تسخير الصورة في الحملة الناجحة، وإهمال توظيف الصورة في الحملة الفاشلة ،فقد انبنت الأولى على مجموعة من الصور الثابتة و المتحركة التي تشيد بالمنتج ومراحل تصنيعه من خلال عرض أفلام دعائية،مركزة على ضخامة الإنتاج و دقة الصنع،والمفعول السحري للسلعة من خلال تسريد مجموعة العلاقات التي تظهر الماقبل(غياب المنتج) و المابعد(حضور المنتج)،كما نشرت صور للمنتج عبر كامل الصحف و المجلات المحلية ترصد عمليات شحن المنتج على ظهر سفينة أوربية، و قد ذيلت بمتوالية لسانية قصيرة:" إن السلعة تصدر إلى جميع بلدان العالم مما يثبت تفوقها"(38) .

في حين قامت الثانية على إصدار صفحات إعلانية غلب عليها الطابع التحريري،مع التركيز على نشر البيانات،و آراء المستهلكين(39)،و هو ما يجعلنا نقول إنها معركة ساحتها وميدانها البصر،فالغلبة فيها لمن يملك القدرة على الاستحواذ على عتبة المتلقي،إضافة إلى هذا يمكن ملاحظة سبب نجاح الحملة الذي يعود في أساسه إلى قيام الصورة بعملية تسريدية كان الهدف منها خلق ألفة ما بين المتلقي و المنتج من خلال تصوير مفعوله السحري و مراحل تصنيعه،وتعبئته في الموانئ ونقله إلى مختلف بقاع العالم بغية خلق صورة للجودة تسهم في تعزيز مكانته لدى المستهلك المحتمل، مما يعني أنه قد تم تقديم المنتج في مضمون قصصي.

4- 1- 3- التقرير والإيحاء:

يميّز (بارتR.Barthes) في الخطاب الإشهاري بين ثلاث رسائل:رسالة لسانية،رسالة أيقونية غير مسنّنة ورسالة أيقونية مسنّنة(40) ، فإذا كانت الرسالة الأولى– كما سبق وأن مرّ بنا– تضطلع بمهمة توجيه مسار القراءة لدى المتلقي،قصد انتقاء الدلالة

المتوخاة،أو تكملة النقص الممكن حدوثه في الصورة، فإن الرسالة الأيقونية غير المسننة هي ما يمكن أن نعرفه بالتقرير (Dénotation) في الصورة،وهو ما نجيز لأنفسنا وسمه بالدرجة الصفر في التدليل، ويتمثل على مستوى الصورة الإشهارية في تقديم المنتج حافيا من أي سقف قيمي، في حين تقوم الرسالة الأيقونية المسننة بإضافات دلالية غير متجلية في المستوى الأول،وذلك بانفتاح الصورة على القراءات التي يوفرها السياق السوسيو- ثقافي،وعليه يمكننا أن نصف الرسالة غير المسننة بأنها تشتغل بوصفها حاملا للرسالة المسننة،وهذا المستوى هو ما يعرف بالإيحاء (Connotation)،وهنا تكمن المفارقة(Paradoxe) – بتعبير بارت- أن يكون للرسالتين تواجد مشترك على الصورة ذاتها(41) .

يتمثل دور هذين المستويين – في رأينا على الأقل – في كون الأول يتصدى لمهمة تعريف المنتج، وجعله مألوفا ومستأنسا في الفضاء الذي يسري فيه،وذلك بحفر صورته وغرسها في مخيّلة المتلقي المفترض، ومن ثّم العمل على دفعه إلى الشراء ثم مزيدا من الشراء، وفق القاعدة الأمريكية الإشهارية الذائعة الصيت (A.I.D.A)*(42) والتي تترجم بـــ:1-جلب الانتباه.2- إيقاظ الاهتمام.3- خلق الرغبة.4- الفعل/الشراء.

في حين يسند إلى المستوى الثاني دور إضفاء قيمة مضافة (Valeur ajoutée) إلى المنتج، حيث إن المتـــلقي بشـــرائه للسيارة مثلا لا يشتري وسيلة و إنما مكانة اجتماعية، وهو الأمر الذى تعمل الصورة الإشهارية على تفعيله ،وهنا تكمن القيمة التدليلية للصورة.

ولنا أن نمثل للرسائل الثلاث في المفهوم البارتي بالخطاب الإشهاري الذي سبق لنا تحليله ،و المتمثل في ذاك الذي يحارب انتشار المخدرات بالوسط المدرسي الجزائري،إذ إن الرسالة اللسانية تجلت من خلال النص الموجه لقراءة الصورة ، أما الرسالة الأيقونية غير المسننة فيه فهي المستوى الحرفي- إن جاز لنا التعبير- المتمثل في دوال الصورة –كما سبق وصفها- المحاكية للواقع بحيادية تامة،و التي نعتناها بالدرجة الصفر في التدليل، وأما الرسالة الأيقونية المسننة فهي تلك التي تبدت في القراءات التي تناسلت من رحم الصورة،وكانت منبنية على ظاهر الصورة الأولى،وعليه فإن المستوى الأول هو المستوى التقريري،و الثاني هو المستوى الإيحائي،و وجه المفارقة ههنا في اجتماعهما معا.

5- بلاغة الصورة:

ثار جدل كبير حول إمكانية النقل المفاهيمي للمقولات البلاغية من الخطاب اللساني إلى الخطاب البصري، وخاصة في حقل الإشهار، من منطلق أن ميدان هذه المقولات العبارة(Elocutio) (43)،حسب المصطلح اليوناني القديم،و التي يراد بها فن الإقناع بوساطة الكلمة الخلابة،بمعنى أن ميدان البلاغة الكلاسيكي هو اللغة، و من ههنا نفهم سر انقسام الباحثين بين مؤيد و معارض لهذا النقل.فقد ارتكز الرافضون على مجموعة من السمات التي تفرق بين العلامتين اللسانية و الأيقونية،و التي يمكن إجمالها في كون العلامة اللسانية تنماز بطابعها غير التماثلي،و تمفصلها المزدوج،و وضوحها و دقتها التركيبية الدلالية ،على خلاف العلامة الأيقونية ذات الخاصية التماثلية و التمفصل المشكوك فيه أصلا،إضافة إلى غموضها التركيبي الدلالي(44).مما أدى ببعضهم إلى التأكيد على استحالة النقل، مستدلا على ذلك بأن لا استعارة دون تركيب لساني، وهو ما ينجر عنه بداهة ألا استعارة خارج اللغة(45).

يعتبر(بارتBarthes)مِن أوائل مَن اعتقدوا بإمكانية النقل من خلال حديثه عن وجود بعض الصور(Figures) البلاغية التي يمكن معاينتها عبر عملية مسح للصور الإشهارية في مقاله المنشور سنة 1964 في مجلة (Communications) عن بلاغة الصورة(46)،ليتابعه بعد ذلك(J.Durant) بمقال أصدره في المجلة ذاتها سنة 1970(47)،مؤكدا من خلاله على وجود كل الصور البلاغية المعروفة في البلاغة الكلاسيكية، وقد حصر هذه الصور في شبكة تبعا لبعدين اثنين: هما طبيعة العملية البلاغية،وطبيعة العلاقة الجامعة بين العناصر المتنوعة،فوجدها أربعا،و تتمثل في الإضافة، الحذف،التحويل و التبادل،و القائمة أساسا على المطابقة،التشابه،الاختلاف و التضاد،فهو مثلا يرى الطباق عملية بلاغية قائمة على علاقة قوامها التضاد،و الاستعارة عملية قوامها علاقة التشابه(48)،و قد أنجز هذه الدراسة معتمدا على مدونة من الخطابات الإشهارية مستخلصة من السياق السوسيو- ثقافي الفرنسي.

و لنا أن نمثل لتجليات البلاغة الأيقونية بصورة تشهر لإحدى العلامات (Marque)المنتجة للسيارات،وفيما يلي وصف للصورة التي ظهرت على صدر إحدى اليوميات الجزائرية، تبدو فيها السيّارة مقبلة من خلفية الفضاء، بسرعة يفصح الماء أو التراب الذي اقتحمته فتطاير وراءها غبارا في الأعالي أنّها كانت فائقة، و قد كتب على جانبيها كلمة(Robuste) على طول خط السّير الذي تشغله بكتابة بارزة وكأنّ مرآةً تعكس

خيال صورة مُرِّرت أمامها، و التي يفهم منها أنّ المتواليّة اللسانيّة دخلت في سباق مع هذه السّيّارة أو أنّها اخترقت جبلا فشقّته نصفين، مع ما تحيل عليه هذه المتواليّة من دلالات القوة وإحكام الصّنع، والجودة، و القدرة على تحدّي كلّ العقبات،وهو ما يُدرَج في بلاغة الصّورة،وفي هذا دعوة ضمنية لشراء السيارة،على أساس أن مثل هذه الرسائل قصديتها محددة سلفا.

تمثّل الدّور المسند للصورة في شدّ الانتباه، بالخروج عن المألوف، وكسر الرّوتين الذي يطبع الإعلانات، وهذه آلية إقناعيّة يلجأ إليها الإشهاريون بغية خلق الفارق والتّفرّد وإحداث السّبق.وهي في نظرنا آلية تدليلية تضاف إلى تلك الآليات التي تتناسل بها الصورة،مولدة معان يسعى الإشهاري إلى حفرها في ذاكرة المتلقي، و كسر أفق التوقع(Horizon d'attente) لديه.

في هذا النّص الذي امتزج فيه اللساني بالأيقوني، يعمل المكوّن اللساني الذي- تمت أيقنته (Iconiser) من منطلق الرؤية التي تذهب إلى أنه يمكن العثور على ما هو أيقوني خارج الأيقونة (49)بغية خلق علاقة معللة تجمعه بمدلوله-كما وضحنا ذلك من قبل- قصد التّدليل على جودة المنتج، بقيامه بدور الإحالة، ثمّ إنّ حجم الحروف المشكّلة(الشكل الطباعي) للمتواليّة يكثّف هذه الدّلالة، ويمكن أن يُقرَأ منها إنّ هذه السّيّارة مرادفة للحمولة الدّلالية التّي يحيل عليها هذا الدّال اللساني، وبالتالي نكون بإزاء عملية بلاغية قائمة على التشابة، يمكن وسمها بالكناية،على أساس أن الصورة لا يراد من ورائها ما هو ظاهر في دوال الصورة و إنما جودة الصنع و القوة، إضافة إلى هذا فإن الدراسات السيمائية تنظر إلى:"الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية ،و حجمهما و موقعهما من الفضاء الذي يحتويهما،على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيا حمولتهما الرمزية"(50).

ونحن نرى أن مثل هذه العمليات الفنية،و التي نراها تشبه في بعض وجوهها ما يعرف بالانزياح في الدراسات الأسلوبية المعاصرة أو بالعدول في التراث البلاغي العربي، الذي يتم من خلاله خرق المعيار اللغوي بغية تحقيق تأثير ضاغط على المتلقي،إذ يعمل المصمم على إضفاء مسحة جمالية على الخطاب الإشهاري،نعدها انزياحا على المألوف،ويراد بها هي أيضا التأثير في مستهلك الخطاب،ولكن لغايات غير تلك التي تراد في الخطاب الأدبي،الذي تقصد فيه المتعة الفنية لذاتها بعيدا عن أي مقصدية نفعية،في

حين يسعى الإشهاري وفق عملية مزج الأيقوني باللساني إلى ممارسة جمالية تستثير المتلقي بمداعبة مخياله،القصد منها حمله على التصرف إيجابيا إزاء المنتج موضوع الإشهار

6- خلاصة:

نختم هذه الورقة البحثية باستخلاص بعض النتائج التي نرى أنه ينبغي إيلاؤها العناية التي تستحقها، و تحويلها إلى إشكاليات تتطلب تعميق البحث في دراسات قادمة،خدمة للثقافة البصرية،التي لم نولها الاهتمام الكافي في ثقافتنا العربية المعاصرة،مع أنها تحاصرنا في حلّنا و ترحالنا،و عليه صارت أمرا واقعا يفرض علينا التعامل معه بوعي معرفي مؤسس علميا،بمعرفة ماهيتها ،و انبنائها،و طرائق اشتغالها،و أبعادها التواصلية التداولية،وعلى الأخص الصورة الإشهارية،حيث أضحينا معرضين لقصف إشهاري متواصل،أحدث فينا تغييرات جوهرية ثقافيا و اقتصاديا و اجتماعيا وذلك بعمله على خلق حاجات قد تكون أحيانا زائفة،بوساطة أساليب تدليسية مغالطة تسخر الصورة، اللون، الكلمة ،و الإيقاع،في ظل معركة اقتصادية تتنافس فيها العلامات التجارية لتحقيق تلك الغاية المحددة سلفا ، والمتمثلة في العمل على تصريف منتجات الحضارة المعاصرة،و هو ما يدفعني إلى الإحالة على سؤال وجهه بعض الإشهاريين للباحث الفرنسي (J.Durant) ،عن الغاية من بحوثه و التحليلات التي يجريها على الخطابات الإشهارية، أهي مساعدة الإشهاريين على تحسين أساليب إقناع المستهلكين بجدوى و فعالية منتجاتهم،أم هو رغبة تسليح المستهلكين بثقافة بصرية تعينهم على الاحتياط و الحذر في التعامل مع الرسائل الإشهارية التي تحاصرهم في كل المواقع؟(51). وهذا يستمد – في رأينا – وجاهته من مسلمة مؤداها أن الحاجات الطبيعية يقوم الإنسان بإشباعها دون الحاجة إلى إشهار.

تأسيسا على كل ما سبق طرقه، فإننا نرى أنه:

1- لا أحد يستطيع إنكار دور اللسان أو إغفال قيمته في وصف الأنساق التواصلية الأخرى و تفسيرها،و عمله على استخراج مكامن الدلالة فيها ،وتحديد أبعادها التواصلية،وهذا لا يعني أيضا أنها منعدمة الدلالة خارجه،ما دامت تشتغل تحت سقف ثقافي يحملها مضامينه، فكما أنه لا توجد علامات لسانية مُفرَغة من كل محتوى ثقافي، فإنه لا وجود أيضا للأيقون الأخرس، فلكل نسق آلياته في الاشتغال و توليد المعنى.

2- تقوم العلاقة بين اللسان والصورة و خاصة في حقل الإشهار على التكامل، فالباحث عن مقصدية الرسالة عليه أن يبحث عنها في تمازجهما المولد لخطاب هجين.

3- يمتلك اللسان – حتى في الإشهار ذي البنية البصرية في أغلب مكوناته- أهلية التدليل منفردا، وله القدرة على إنشاء الرسالة بمعزل عن أي نسق علاماتي آخر ،و الدليل على ذلك الرسائل الإشهارية الإذاعية(Les messages publicitaires radiophoniques).

4- لا تمتلك العلامة الأيقونية إمكانية التدليل منفردة،و آداء الدور المنوط بها إشهاريا،نظرا لكون هذه الخطابات محددة القصد سلفا،و المتمثل في العمل على إقناع المتلقي بجدوى الخدمة/ المادة المشهر لها،و عليه يصير لزاما تعضيدها بالعلامة اللسانية التي تعطيها القراءة المقبولة تداوليا حتى لا تقع في فخ تعويم المعنى ، و من ثّم تنتفي الغاية التي أنشئ لأجلها الخطاب، فرأس المال جبان كما يقول الاقتصاديون.

5- تمتلك الصورة إضافة إلى بعدها التدليلي بعدا جماليا ،تسعى عبره إلى جذب انتباه المتلقي،بمعنى أن للصورة دور الإغراء في مقابل دور الإقناع الذي يضطلع به اللسان.

6- ينبغي تجنب المفاضلة بين اللسان و الصورة،فهما نظامان دالان متجاوران في أغلب الخطابات المعاصرة،و يعملان لمقصدية واحدة، وعلى سبيل المثال لا الحصر الخطابات الإشهارية، التعليمية، السياسية،الإعلامية...

الهوامش:

1-جوديث لازار:الصورة.ترجمة حميد سلاسي.علامات.ع5. 1996. المغرب.

2- نقلا عن محمد نبهان سويلم.التصوير والحياة.ص105.سلسلة عالم المعرفة.ع75.مارس1984.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت.

3-Voir : Analyse critique des médias.in :http://www.culture.gouv.fr.

4-Ibid.

5-Ibid.

6- Voir.R.Barthes.Rhétorique de l'image.pp31-32In L'obvie & l'obtus. Essais critiques III. Ed du Seuil.1982.

7- ينظر:محمد نبهان سويلم.مرجع مذكور.ص115.

8- Voir : Analyse critique des médias.Art.Cit.

9- Voir. D. Maingueneau.Analyser les textes de communication. 2000. P40.Ed Nathan. Paris.

10-نقلا عن محسن أعمار.الإشهار التلفزي:قراءة في المعنى الدلالة .علامات.ص102.ع18. المغرب.2002

11- السابق. ص102

12 -Voir. Encyclopeadia universalis 2003.Version 9 .(Icône).

13- محمد نبهان سويلم.مرجع مذكور.ص106

14- السابق. ص106

15- Voir.R.Barthes.Le message photographique .In L'obvie & l'obtus .Op.cit.p11.

16-Voir :F.De Saussure.Cours de linguistique générale .P22.(2002)ed.Talankit.Béjaia.

17- محسن أعمار.مرجع مذكور.ص.102

18- نقلا عن أنور المرتجى.سيميائية النص الأدبي.ص14-15.إفريقيا الشرق.المغرب.1987.

19- L.Porcher. Introduction à une Sémiologie des images.P172.Didier.

20-Groupe µ. Traité du signe visuel.Pour une rhétorique de l'image.p52.Ed du Seuil.Paris.1992.

21-Ibid.p52.

22- Ibid.p52.

23- Analyse critique des médias. Art.cit

24-Voir :J-B Tsofack. Sémio-stylistique des stratégies discursives dans la publicité au Camroune (Thèse de Doctorat présentée à l'univ de Marc Bloch. Strasbourg II.juillet. 2000).

25-سعيد بنكراد .الإرسالية الإشهارية :التوليد والتأويل. علامات.ع5. 1996. المغرب.

26-voir :O.ducrot & T.Todorov.Dictionnaire encyclopédique des sciences du langages.1972.p375.Ed du Seuil.Paris.

27- Voir. R.Barthes.Rhétorique de l'image.In L'obvie &L'obtus.op cit. P31.

28- محمد العماري.الصورة واللغة(مقاربة سيميوطيقية).فكر ونقد .ع13.

www.fikrwanakd.aljabriabed.com/critique.htm.

29- ينظر: خاين محمد.النص الإشهاري – دراسة لسانية تطبيقية- ص59 رسالة ماجستير .مخطوط بجامعة وهران 2004/2005.

30- ينظر: عبد العالي بوطيب. آليات الخطاب الإشهاري.الصورة الثابتة نموذجا. علامات. ع18. 2002. المغرب.

31- Voir :J-M.Adam & M.Bonhomme.L'argumentation puplicitaire:Rhétorique de
l'éloge et de la persuasion.p194.Ed Nathan université.Janvier2003.

32- ينظر: خاين محمد. مرجع مذكور.ص57-.58.

33- Voir :J-M.Adam & M.Bonhomme.Op.Cit.P65.

34- ينظر:جميل عبد المجيد. مقدمة في شعرية الإعلان.ص107. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.مصر. 2001.

35- Voir :J-M.Adam & M.Bonhomme.op.cit.p65.

*قوله تعالى:" وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم"الأنفال/61.

36- ينظر: سعيد بنكراد. الصورة الإشهارية،المرجعية والجمالية والمدلول الأيديولوجي. ص104.الفكر العربي المعاصر.ع112-..2000113

37- السابق.ص.104

38- ينظر:محمد نبهان سويلم.مرجع مذكور.ص119-120.

39- السابق.119-.120

40- Voir.R.Barthes. L'obvie & l'obtus.op.cit.pp26-36.

41- Ibid.p26-36.

*A.Attention .I. Intérêt. D. Desir. A. Action/Achat
42- Voir.Claude Cossette.La publicité déchet culturel. http://www.com.ulaval.ca/cossette/pubdechet
43-هنريش بليث.البلاغة و الأسلوبية.نحو نموذج سيميائي لتحليل النص.ترجمة وتعليق محمد العمري.ص50.إفريقيا الشرق.1999.المغرب.
44-M.Bonhomme.fugures verbales et fugures iconiques dans le discours dans le discours publicitaire.In. http://sir.univ-lyon2.fr/LTI/semiohtm/bonhom.htm.
45-Cité par.M.Bonhomme.Art.Cit.
46- R.Barthes. L'obvie & l'obtus.op.cit.pp26-36.
47-J.Durant.Rhétorique et image publicitaire.PP70-95.In Communications.N°15.1970
48-Ibid.pp70-95.
49- ينظر: محمد غرافي.قراءة في السيميولوجيا البصرية.فكر و نقد. المغرب.
www.fikrwanakd.aljabriabed.com/critique.htm.
50- ينظر: محمد الماكري.الشكل و الخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ص71. المركز الثقافي العربي.بيروت – الدار البيضاء.ط1 . 1999
51- J.Durant. Figures de rhétorique et image publicitaire. Compte rendu d'une recherche.PP25-34.In Humanisme et entreprise. N°110.Septembre1978.

دلالية النص الشعري المعاصر فعل الدليل واشتغال الذات

أ.د/ يوسف ناوري
جامعة طنجة–المغرب–

العنوان الذي اخترناه للمداخلة يعكس مجالا معرفيا مفتوحا. وإجرائيا هو مجالٌ قابل لتعدد المعالجات لأنه يعرض لجانب من وعي التقابل، ومن ثَمَّ الاختلاف الذي تحتاجه كل مقاربة علمية. إن محور "السيمياء والنص الأدبي" بقدر ما يفرض للنظر العلاقة بين مجال عُيِّنَتْ حدودُه إبيستِمولوجياً (ونعني السيميائيات) وبين حقل إجرائي حُدِّدَت سماتُه ثقافياً (الشعر)، بقدر ما يَستَنْهض أسئلة شتى لها في كل من النصوص الأدبية عناصر وتجليات نظرية وإجرائية مختلفة. فكيف إذا تعلق الأمر بنص شعري معاصر موسوم بالاختلاف وانزياح دواله وإيقاعه عن مقتضى العلاقات الموجهة للمعنى وبناء الدلالية؟ بل وإدمان خروجها عن عوائد الفكر الشعري ذاته وقد رسمتها القواعد النقدية أو القيم المشتركة بين الناس ضمن مجال ثقافي معين؟.

فكيف للسميائيات بعامة سبيلٌ إلى الشعر؟ ما هي الممكنات والعناصر الإجرائية التي يتيحها الانتقال إلى دلائليات الشعر أمام الباحث من أجل قراءة القصيدة؟ وهل بالفعل تُمَكِّنُ دلائليةُ الشعرِ الباحثَ من وضعِ يدهِ على العناصر التي تبني النص الشعري؛ وهل تقوده من ثَمَّ إلى قوانينه وطُرق اشتغاله؟

أسئلة تتصل بالنص الشعري (وبقرينه السردي أيضا)، منها اقترب عددٌ من الباحثين العرب بتطلع منهجي وأفق نقدي. في ذلك ابتغوا تخصيب العمل على النص واستثمار فورة العناية بالمناهج ومقترحات الإبيستمولوجيا وعلم النفس المعرفي لتأسيس منطلقات مغايرة لتناوله وكشف بناءاته واستراتيجياتِ تَشكُّلِه. نشير للعناية فقط إلى مجهود محمد

مفتاح الذي اشتغل على عناصر النص الأدبي وأبنيته ضمن مشروع لم يتوقف عن الاستزادة بالمعرفي والمنهجي من أمكنة علمية وسيميائية مختلفة. وأيضا الباحث أحمد يوسف الذي يقدم في عمله "السيميائيات الواصفة" و"الدلالات المفتوحة" أرضية منهجية بحوار فلسفي دقيق الإشارةِ إلى الأصول والأبعادِ التي يحتاجها كل عمل سيميائي واعد في الثقافة العربية. وآخرون نحمل عناوين مشاريعهم العلمية في سيميائيات عامة أو جهوية تَهُم الشعري والسردي (سعيد بنكراد، عبد اللطيف محفوظ والراحل محمد الماكري، وآخرون).. أو ضمن أشغال ملتقيات أو مجلات منبثة في الصقع المغاربي بخاصة. جميعهم وجد في السيميائيات المبادئ والعناصر النظرية الكفيلة بانتقال الدرس الأدبي من شساعة الحدود وعمومية الأطاريح إلى رؤية قريبة من الدِّقَة ومن الأسس النظرية التي تشترك فيها العلوم وتخول لها تصورا بنائيا وانتظاما منهجيا. فلطالما أشار السيميائيون إلى تلك المهمة التي حددتها السيميائيات لنفسها بالوصول إلى العلمية عن طريق المنهج الاستقرائي (بدل القياسي) لوصف الأنساق السيميائية الدالة.

1-من الدليل إلى التواصل

إن اعتبار اللغة نسقا تواصليا، أو نسقا من الدلائل ينتج وينقل المعنى؛ يجعل هذا الأخير مدار العمل السيميائي، انطلاقا من الدليل وصولا إلى الدلالية، إي إلى اكتمال مسار إنتاج المعنى. ومن ثم كان كشف العلاقة بين المعنى والدليل ليس إجراءا منهجيا في الوصول إلى المعنى والدلالات وحسب، بل طريقة للوصول إلى عملية التفكير؛ كما فهم ش. سندرس بورس ذلك يوما. فالوقائع اللغوية – السيميائية «هي التي تضفي المشروعية على الإدراك والتعرف عليه؛ لأن ما لا يدرك لا وجود له.»[1]. فلا يمكن إنجاز عمليات التفكير بدون كلمات. أي بمعزل عن دلائل اللغة التي وحدها توجهنا إلى ما تحيل عليه من وقائع برانية؛ أو تصورات ذهنية. ولعل هذا الارتباط بين الدليل واللغة والإدراك يعيد وضع السميائيات في صلب الأعمال التي اختارت التفكير في اللغة من مكان علاقة الفكر بالسلوك وتطابق عملياتهما، ومن مكان الإدراك والتعبير عن ذلك. ولقد كانت هذه القضايا

[1] أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة**، 2005، ص. 118.

منتجة لفلسفة العلامة ولحيز التفكير فيها ضمن نظرية المعرفة بما يتناسب والبحث عن المعنى في اللغة عند الفلاسفة وعند اللسانيين. يقول يالمسليف:

«لا تنطوي اللغات الطبيعية على أية غائية خاصة. والتي كونها تنتج بفضل حرية القواعد صيغا خاطئة وغير منطقية، غامضة، بشعة ولا أخلاقية. إن اللغات الطبيعية هي مكان ميلاد المعنى»[2].

من هنا يتجه التحليل الدلائلي للنص إلى بنية المعنى. إلى دلاليته التي نقصد بها "مسار إنتاج المعنى". فإذا كان المعنى يتحقق بالدوال ضمن نسق "بنية" لها عناصرها وظواهرها [التي قد تكون خارج نصية أيضا]، وإذا كان علم الدلالة يعنى بالوقوف على مجموع عناصر الدليل [العناصر البانية في تصورها الذهني – كمعنى]، وفي تحوله واشتغاله بالوظائف التي ينجزها (دلالة) وفي مسار إنجازها (دلالية)، فإن الدلائلية بعامة – والدلائليات الجهوية– تتوجه إلى الدليل (بما هو دال ومدلول وتصور عند سوسور أو علاقات لدى ش. س. بورس) وما ينتج عنه من لغات شتى باعتبارها مكان إنتاج المعنى.. كما تتوجه إلى تركيب الدلائل في نص (ملفوظ وغير ملفوظ) هو في حد ذاته دليل آخر لبنية المعنى. لنسق الدلالة – المعنى. تبتغي في ذلك الكشف عن مسار بناء المعنى الذي نسميه هنا "دلالية" ونفترضه انتقالا من الدليل في حد ذاته إلى المعنى في اختلافه: ذهني، أو محسوس، أومجاز أولاً، ومن عنصر البنية إلى انتظامها المركبي والمعجمي والتصويري ثانيا، ومن النسق المنتظم إلى بناء خطاب – وخطاب ذات فردية بخاصة عندما يتعلق الأمر بالنص الشعري.

من المؤكد أن خطوتنا تخرج من الحيز الضيق للمعنى المباشر لكلمة دليل والتي أريد للنموذج السيميائي أن يعتني بها ويحددها «على طريقة المناهج التجريبية وفلاسفة التحليل»[3]، لتحاول الوقوف على أرض هي خارج النص – صحيح –؛ ولكن بتمثل للدليل

[2] Helmeslev, prologommenes,t. 1, flamarion, paris, 59

[3] المرجع السابق، أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة**، 2005، ص، 151.

ولطرق عمل الدلائليات. ولعل ما يسمح لنا بذلك هو ما كان لاحظه دلائليــون ســابقون (كريماس، كورتيس..) سواء في عملهم على السرد وبرامجِه وفْقَ نموذج المنطق في بناء العلاقات بالتضاد والتناقض، أو بالاقتضاء والتضاد التحتي؛ أو باستثمارهم اللسانيات لتَبَيُّنِ تلك التداخلات التي توجه تركيب دوال اللغة وتزامنها، أو في تصورهم للمبادئ والعوامل التي تشكل الرسالة أو الخطاب ذاته من خلال اشتغال النص السردي واشتراكِ القراءة في لعبة السرد. فافتراض العامل بالنسبة للنص السردي والعنصر الذاتي في النص الشــعري يوجه الدلالية (باعتبارها مسار إنتاج المعنى) إلى ما يشكل الــنص ويبنيــه مــن دلائــل وعناصر، ولكن بالأساس إلى طرق بنائه ونمط تعبيره وإلى ما يتميز به من تداخلات مع نصوص أخرى أثناء البناء. ننقل عن سعيد بنكراد قوله:

«إن الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلــق عليه في الاصطلاح السيميائي "السيميوز – " والسيميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنها سيرورة يشتغل من خلالهــا شــيء مــا باعتباره علامة. فالكلمة أو الشيء أو الواقعة ليست كذلك إلا في حــدود إحالتهــا علــى سيرورة، فلا شيء يمكن أن يدل من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود والأبعــاد، فالواحد المعزول كيان لا متناهٍ، ووحده التحقق من خلال محمول مضاف يمكن أن ينــتج دلالة.»[4].

1-من الدليل إلى بناء الخطاب – اللغة:

كل نص ينتج عن تجميع – واشتغال الدوال– دوال معينة لسانية أو غير لسانية, ملفوظــة أو ضمنية تفترضها الكتابة في حد ذاتها، أو يستحضرها التداول وفعل القراءة. وإذا كــان نسق النص الشعري يخضع باستمرار لمقتضيات شــتى (إيقاعيــة، معجميــة، تركيبيــة، دلالية..) ولشروط خارج – نصية (الــذخيرة الشــعرية، الأنظمــة الثقافيــة، الأوضــاع

[4] سعيد بنكراد، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزمن، سل. شرفات، الرباط، 2003، ص. 21.

التاريخية..) فإن تمثل وتوصيف هذا النسق؛ ونعني به النص الشعري، يفترض الوصول إلى مجموع الدوال والعناصر البانية له، وإلى قوانين اشتغاله وبنائه باعتبـــاره هــو ذاتُ الخطاب. الذات باعتبارها نسقا: إيقاعا – لغة – تاريخا. فللوقوف على النص الشعري لا مندوحة من تلمس الدوال والعناصر البانية لفعل الكتابة مع ما يفترضـــه ذاك مـــن تعـــدد المداخل والمسارات. بعضها يقود إلى تبين المعنى وتلمس مسار لبنـــاء دلاليـــة الـــنص بالانطلاق ليس من الدوال التي يُباشِرُها الباحثُ فقط؛ بل من كل العناصر الأخرى التـــي يفترضها لإكمال صورة اللغة الشعرية في اشتغالها. تقول جوليا كريسطيفا:

«نعني باللغة الشعرية نمطا من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة، لا موضوعا (منتهيا) في ذاته، ومتبادلا في سيرورة التواصل»[5].

فاللغة الشعرية تتشكل بتآلف مجموع العناصر اللغوية والإيقاعية والثقافية بالعمليات البانية للنص أو معها. فهي تتشكل وتُبْنى بتفاعل الدوال والعناصر ضمن علاقات تنشأ بين الذات واللغة وعوالمهما. في هذا تتعدد الأمكنة التي تحيل على مسارات إنتاج دلالية النص. كما تختلف طرق بنائها وقراءتها حتما. فإذا كان النص الشعري هو نِتاجُ مجمـــوعِ العمليـــات الدلائلية البانية لمسار معناه، فيجب أن لا نقتصر على وصف تحليل العناصـــر الدلاليـــة والمعجمية والتركيبية.. وإنما الاشتغال على كل الخطاب في نظامه التواصـــلي (دلائـــل) ونسقه الشعري المسمى قصيدة أو نصا أدبيا (إجرائيا) ضمن تصـــور ثقـــافي ومعـــايير مجتمعية – تاريخية معينة. فليس النص الأدبي نصا لغويا تهيأ بالدلائل اللغوية وحسب، بل هو نظام لغوي وأدبي أيضا.

[5] جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص. 72.

1-النص الشعر المعاصر؛ من النسق إلى الدلالية

نفترض القصيدة بنية لغوية وتخييلية انتظمت في: نسق لساني (لغة) وفي إيقـاعٍ (نـص) وبطرائق شعرية وثقافية (خطاب). تحيل عناصرها على بعضها البعض في كلٍ عضويٍ قابل للانفتاح والتحول. التغير والتعدد لغايات معرفية وجمالية[6]. وهذا التعريف يجعل من القصيدة بنية تنتمي إلى نسق عام هو اللغة. ولكن بتفاعل العناصر التركيبية والصـوانية والدلالية.. أو بين الدوال والمدلولات لبناء إيقاع القصيدة وسيرورة دلاليتها. فـي نـص أدونيس «يد الحجر ترسم المكان – *رقيم البتراء*»[7] تعتمد الكتابة تصورا نظريـا يبتغـي التحرر من وحدة البيت وأسبقية المعنى؛ ويعتمد طريقة مخصوصة فـي الـتخلص مـن جاهزية المسار الغنائي للقصيدة العربية من أجل فتح مسار آخر لانسياب صوت الـذات نشيدا – أو رقيما يتمثل سجلات اللغة والتاريخ. تلك حركةُ الكتابة المتحررة فـي إيقـاع اختلافها وقد سعت لأن تكون محفلَ ذات ومسرح لغة كما يسجل لنا رقيم البتراء. تتمظهر في نص الرقيم بأشكال عديدة منذ البداية. تشي بالاختلافات التي أشيرَ إلى جانبها النظري، ونتلمسها في هذا المقام بعين الباحث في الشعر على حدود الكتابة – الرقيم. يتعلق الأمـر بكتابة سعت إلى أن تضع قوانين الوزن خلف دفق كلماتها وتراكيبها، وأن يتحدد الإيقـاع فقط بالتفاعلات الناشئة بينها. سواء بالتداخل أو بالانسجام بـين العناصـر، أو بالتجـاور وبالتقابل بينها لخلق الفجوات والانتقالات.

في هذا كان أول مظهر للقصيدة توزيعُها إلى مقاطع ومجموعات أبيـات. تتفـاوت فـي تواليها عبر الصفحات وفي انتشارها على البياضات. إنها تتوزع إلى 12 مقطعا تحتل 21 صفحة. من الصفحة 35 إلى ص. 56. ضمن كتاب أدونيس *أبجدية ثانية*". ومنذ البدايـة (العنوان) تضعنا القصيدة في مسار شعري مختلف. فادِّعَاءُ كتابةِ الرّقيم يحمل لنا وعـدا مغايرا لفعل الذات في كتابة مصير المكان: البتراء. هذه المرة ليس بالعودة إلـى دوالـه

[6] را. حسن الطالب، المنظور النسقي في دراسة الأدب وتاريخه، مجلة **علامات**، مكناس - المغرب، ع. 14، 2000، ص. 116.
[7] أدونيس، **أبجدية ثانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص.35.

ومظاهره؛ بل بالإنصات إلى حركة التاريخ وهي تترسم في الأبقى من علامات الحوار بين الشاعر والمكان وما سجله كتاب الحجر. أقصد رقيم البتراء.

لا أقول نثراً لا أقولُ شعر
بل أكتبُ رقيماً
(أبجدية ثانية؛ ص. 37.)

في المقطع الثاني يكتب الشاعر حيرة السؤال الشعري في ممارسته وهو يسعى إلى أن يجد في التاريخ – بالضبط – علامات تقوده إلى كتابةٍ تؤالف بين الأرضي والسماوي؛ وتجسد تجربة الوجود – هل أقول تاريخه؟- الفردي والجماعي. يقول أدونيس:

«أسمع حركةً في فِهرسِ البتراء أهي أرواحٌ سُفلى أمْ هو حفيف الفلك؟

كيف أندمجُ في هذه الأشعةِ وأكون جزءا من هذا الأثير؟

هل سأجد في قاموس الحبرْ ما يشرح ذلكَ

الشكل تلك الدوائر هذه الخطوط؟

من يُعلِمُني أن ألمَسَ السماءَ؟»

(أبجدية ثانية؛ ص. 38)

هذا الحوار يقود الشاعر إلى تلمس حقيقة التاريخ في كتابته رقيما. يقول أول الخلق. صراعاً بين لحظتي الخلق والموت. من أجل ذلك جاء الرقيم مشتملا على عناصر التاريخ وأحلام اللغة، وفق مسار شعري قوامه انفتاح النص على الحياة وعلى ما تتضمنه من إمكانيات الفعل والتداخل. فنص الكتابة – الرقيم يتأسس شعرا فيما هو يتشكل بخيط سردي يَعْقِلُهُ إلى حكاية، تجعل مقاطعه (وأبياته) متوالية من العناصر المجازية – الاستعارية وأيضا من العلاقات التي نفترضها برنامجا يحاول الشاعر بناءه أو كتابتَه سيرةَ صراع

بين مظاهر الخلق والموت، أو تجلٍ لحروب السلطان على الإنسان. ولعل توالي العناصر السردية وارتباطاتها في الرقيم يوجه الخطاب إلى تعدد الأوضاع واصطراع العلاقات منذ العنوان: يد الحجر ترسم المكان – *رقيم البتراء*.

يد الحجر ترسم المكان – *رقيم البتراء:* عنوان مركب من جملة اسمية (مبتـدأ) وأخـرى فعلية بمثابة الخبر للأولى. فالجملة الأولى تتشكل من اسم وإضافة تنقل سمة الحيـاة مـن الإنسان إلى الحجر. وتسند فعل الكتابة إليه عندما تجعل الفعـل (تكتـب) مسـندا إليـه (الحجر). يتعلق الأمر بدال له معاني تتعدد في الإيحاء والبناء. بدءا من المعاني اللغويـة الدالة على الدهاء والضيق تارة أو الثبات والسكون تارة أخرى. وفـي دلالاتـه الثقافيـة والرمزية التي حملتها الذاكرة أو المدونات الثقافية يصبح الحجر دالا على الأبقى. علـى القيم ومنها الحرام.

وقد جعلت التصورات الدينية الحجر في مكان القرب والتقديس. نتمثل لذلك من انشـقاق (الحجر) ماءً بمعجزة – لفائدة الحياة والاستمرار (ضرب موسى الجدر فانفجر اثنتا عشر عينا). بل وتبوأت بعض الأحجار مركز العالم بحسب بعض الديانات. "صخرة القـدس"؛ مثلا؛ اعتبرت سُرَّةَ الأرض في التقليد اليهـودي والمسـيحي، ذاك أن الأرض توسـعت انطلاقا منها[8]. فيما كُرِّمَ الحجرُ الأسود الذي يحتضنه بيت إبراهيم عند المسـلمين. كمـا نجد للحجر دلالة تتصل باعتباره علامة على الشدة والبأس يوم القيامة للذين أنذرهم الحق تعالى بجهنم «وقودها النار والحجارة».

إلى جانب الرمزي يعتبر الحجر عنصرا طبيعيا، متصلا بالأرضي، أي بالوظائف التـي يؤديها كالبناء والردم (الأماكن الواطئة)، أو نتمثله في حيتنا اليوميـة بسـمات الصـلابة والأبدية، أو بسمات الانغلاق –الرؤية – وفقدان الحكمة.

[8] را. مرسيليا إلياد، المقدس والعادي، تر. عادل العوا، دار التنوير، بيروت 2009، ص. 82.

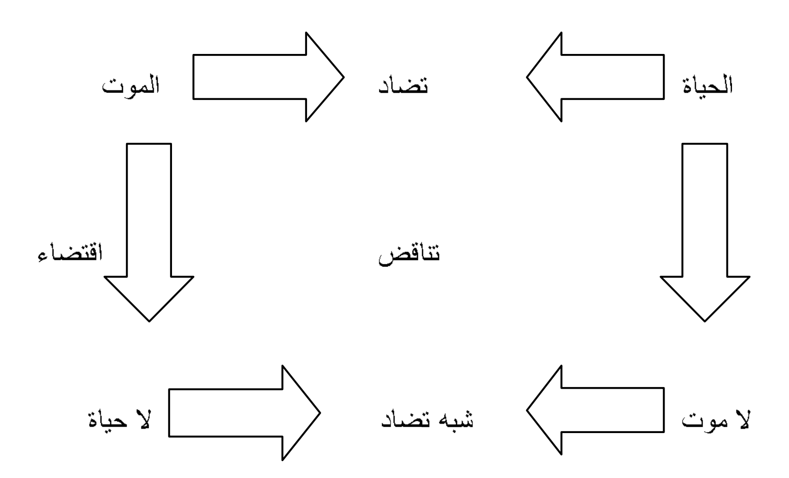
1-شعر ببناء الحكي

بمعجزة الكتابة يستعيد الحجر مظهر الحياة – ذاكرة المكـــان (البتـــراء). فالكتابـــة فعـــل إنساني؛ منخرط في الحياة. لكنه لا يستقيم بغير القواعد التي تنظمه والقيم والدلالات التي يحملها. سواء كانت قيما تواصلية أو معرفية أو جمالية. يتمثلها الرقيم من خلال الذاكرة؛ بما هي ذخيرة للأحداث. أي باستعادة ما مضى من التـــاريخ والقصـــص التـــي تقولهـــا وتجسدها فعلا إنسانيا؛ وحضورا للإنسان. «إن كل عمل أدبي هو محكي. فالمحكي يوجد في كل زمان ومكان وعند كل المجتمعات. إن المحكي يبدأ مع تاريخ الإنسانية» كما كان ذكّرَنا بذلك رولان بارت يوماً[9]. فالحكي الذي تعتمده القصيدة يروم توكيد الجانب الإنساني للمكان وهو يعيش صراعات شتى يقولها الرقيم ويجسد حضورَها الفعلي في النص ذاتـــه باعتباره محكيا. للتوضيح ننقل تعريفه عن جيرار جنيت القائل:

«يقصد بالمحكي عملية تقديم الحدث أو مجموعة من الأحداث الواقعية والمتخيلة بواسطة اللغة وبالاخص اللغة المكتوبة. فتحليل المحكي هو دراسة مجموع الأحداث والوضـــعيات المعتبرة في حد ذاتها، بغض النظر عن الوسيلة اللغوية التي نتعـــرف بواســـطتها علـــى الأحداث»[10].

نتلمس البناء على أساس الحكي *في رقيم أدونيس من خلال العناصر والعلاقات الناشئة فيه والتي يمكن ان نستعين بالمربع السيميائي الذي يعكسها ويقـــدم لنـــا أدوات إجرائيـــة لانطلاق ومتابعة التحليل*:

[99] Roland Barthes, Poétique de Récit, ed. seuil, 1977, p. 7.
[10] Gerard Genette, Frontières du recit, in Communication, no 8, 1966, p. 152.



فرقيم أدونيس يسعى إلى تحقيق دلاليته النصية بتركيب العناصر وفق علاقات لها في بناء الخطاب تجليات المحكي. :

1.التناقض بين **الحياة والموت** ويظهر في عدد كبير من الثنائيات المنبثة في الــرقيم باستعارة الصفات في لغة مجازية (الإنسان – السماء، اللغة – الحجر، الضوء – الدخان، الفكر – الوحي، التاريخ الحي – الماضي الموروث..)

2.التضاد بين الحركة والسكون؛ وقد مثله الرقيم في تداعي المتضـــادات فـــي بنـــاء الخطاب وتوجُه الذات إلى استغلال تقنية التقابل لخلق التضاد وجعله عنصرا بانيا للـــنص (نثر – شعر؛ حجر – ماء؛ الذاكرة – الفعل؛)

3.الاقتضاء الذي يفيد ارتباط ممكنات الخطاب وتوالي لحظاته. التشبيهات والمجازات تتعالق في الرقيم مُؤَنْسِنَةً المكان (البتراء) وجاعلة من التاريخ لغة يتقاسم آياتها السماويون والأرضيون. فالموت يتقمص خطاب الوحي وفرض السلطة، أو يتجلى في حضور الغيب وإعلان الحرب على الحياة والإنسان، فيما تقتضي الحياة التي يقولها الــرقيم أو يخلقهـــا

الشاعر إعلان مظاهر الاستمرارية بالفعل. بالعمل وامتداده الجسدي أو التعبيـــري بـــين (الإنسان والمكان، الفجر والشمس، الكلام واللغة).

4. شبه التضاد تقوله التعبيرات والصور التي اعتمـــدها الشـــاعر وهـــي تقـــول الأساطير أو وحيا مقدسا من جهة أو تتمثل فعل جسدٍ أو أثرا مدنسا من جهة ثانية: (كتابة – رقيم، البتراء – نقش، الآلهة – الأبدية، الزمن – الكلام).

ولعل هذه التقابلات تعكس في الرقيم صراع التاريخ رغبةً وعائقا. صراع تاريخ الإنسان في حركته وتبدلاته الخالقة للإنسان في لغته وحضارته، المحتفية بوجوده وحلمه، وبـــين السماء وهي تبعث هسيس الموتى لتجعل إرثهم ورميمهم مظهـــر الحيـــاة الراهنـــة بـــدل الماضي. فإذا كانت البتراء تمثل مجال القول فهي حيز الدلالـــة علـــى هـــذا الصـــراع. تستحضر عناصره وعلاقاته لتُركِبها دلالية نصية منتجة بدورها لتعدد التأويلات.

يتحدد البرنامج السردي بصوت الذات في محاورتها المكان والزمان. في إنصاتها لحركة التاريخ التي يدعونا الشاعر إلى استحضارها من خـــلال ذاكـــرة المكـــان – الصـــحراء (صخور وأساطير، قول السماء، حروب على الإنسان)، وأيضا من خلال فعـــل الإنســـان وحذقه وهو يتبدى في صورة لغة يصطنعها ومعرفة يتمثلها في مواجهة سلطة واســـتبداد الطغيان. إننا أمام تاريخ مختلف. متعدد يأتي من الإنسان صحيح، ولكن من مكان الحجر / البتراء ليقول تصرف الإنسان، سلوك الكتابة كإبداع للإنسان على جسد الطبيعة (تماثيل؛ منحوتات؛ ألهة..).

5.دوال الإيقاع

من الممكن أن نلحظ بأن المظهر الطباعي – للرقيم دال هو أيضا على المختلف الإيقاعي الذي انبنى عليه النص من حيث:

- تقسيمه إلى مقاطع ومجموعات
- توزيع البيت على السطر الواحد
- الانتقال بين المجموعات بأبيات – سطور بيضاء

-تمييز التداخلات النصية بنمط أدق أو رقيق

-الانطلاق بالبيت الشعري من أمكنة مختلفة ذات اليمين وذات اليسار أو وضعه وسط الصفحة.. والنزول بمجموعة أبيات من هذه الجهة أو تلك بعد بياضات وفراغات جزئية (را. ص. – ص. 41 – 42)

ومن شأن هذه الدوال الإيقاعية التي مست وحدة البيت وانتظامه الشعري أن توجه البناء النصي وحرية ممارساته نحو استيعاب مظاهر الارتجاج والتصدع التي تعرفها الذات الفردية في معيشها ومعرفتها وتجاه النماذج التي اعتمدتها، وأن تتلمس بها طريقا لبناء الممارسة النصية وبيتها الشعري الخاص. «بيت شعري جديد أحسن، ليس لأنه أكثر موسيقية؛ أو أجود من سابقه؛ بل لأنه يعيد إنشاء دينامية في العلاقات بين مختلف العوامل»[11]. فإبدال شكل البيت يتضمن بالضرورة طريقة مغايرة في تفاعل العناصر التي يتشكل منها أو يتحدد بها النص الشعري برمته: إبدال قوانين الوقفة وتوزيع التفاعيل أو التخلي عنها، واشتغال القافية وترتيبها. وهذه الدوال الإيقاعية موجهة بالضرورة للتشكلات الدلائلية للنص بعامة لأنها تقوم على الاختلافات ولمسار بناء دلالية النص بخاصة.

6. متخيل الرقيم من محكي الجسد:

هذا بعض من قول رقيم أدونيس. رهان آخر تجسده المحاورات الجزئية في رقيم أدونيس. نجد لهذه المحاورات قوانين دلائلية بها تعكس ذات الشاعر صلتها بالمكان. فمن خلال دوالها ينقل لنا الشاعر حركة التاريخ (تبدو كتابة واثقة بآثارها ومعالمها) أو يجسدها متخيلا شعريا يتشح بالهواء والضوء، وبهشاشة البردي كعناصر أساسية في تاريخ المكان؛ أو تشكله. عبر محاورة سردية؛ حيث تشتغل آلية الحوار والوصف والتداخل النصي كمسارات متضافرة لرسم متخيل البتراء ضمن حركة الفعل وحضوره بشكل لافت في بناء النص. فهو بمثابة الحركة الآنية أو المستعادة لمتخيل الشاعر ولمسار بناء دلالية نصه الشعري منذ المقطع الأول. تتثال الأفعال في صيغ الحاضر والاستقبال (مضارع؛ أمر) بالخصوص عندما يتعلق الأمر بدوال الكتابة وهي تدعو إلى الكشف عن طريق النظر والسمع والتخيل.. ويشهد المقطع الرابع لمثال استراتيجي عن هذه الطريقة حيث

[11] Tynianov. Youri. Le vers lui-même.ed U G E ;Paris : 1977 ; p. 4

يتداخل الصوت الفردي للشاعر بالقدر المأساوي للتاريخ منقوشا بصخر البتراء وبذاكرة جسد مزقه الغيب وظلم البشر:

« ويخيل إليك أنكَ تسمعُ أهلَ البتراء يتحدثون معك في
الأبواب والنوافذ في الأودية وعلى الذروات تُوقن أن
ما مضى هو الباقي أن الزمن الذي يطفو بين قدميك دخان عابر
وحين ترى إلى الخليقة التي كوّنَتْها الأزاميل، وترى أعضاءها المقطَّعة
تسأل صارخاً: من لطّخ هذه البراءة؟ من شوّهَ
وسجن ونفى؟
وما أغمد حزن اللقاء بين منفى البشر ومنفى الحجر
أيها الطاغية، هل حقا كانت معك يد الله؟»

(أبجدية ثانية، ص. – ص. 41 – 42)

فتقسيم البيت بفراغات يتضمن تركيبا للفعل وتقطيعا للمشاهد وترتيبا لوتيرة التدفق بينها حتى تمثل لمحاورة الشاعر للمكان وتجسد رؤيته في الأثر. كما أن توقفات البياض والانتقالات تفيد في المقطع

- ✓ تبادل مكان الخطاب بين الشاعر والعناصر المؤثثة للرقيم – النص.
- ✓ تأطير القول أو الفعل أو السؤال أو التاريخ
- ✓ كتابة المشهد وتوزيع أدواره
- ✓ الاحتفاء بصوت الشعر باعتباره نداءاً إلى الأعلى واعترافا بالهشاشة أو لجوءا إلى شسوع الفضاء – الوجود (الرياح).

ويعبُر نص الرقيم إلى نقطة تحولٍ أساس عند هذا السؤال الذي يوجهه الشاعر بعد الوقوف على حال المنفى الذي يعيشه الإنسان في تبدد الراهن (الدخان الذي يطفو بين قدميك دخان عابر) وسطوة الماضي. وما أن يسلم القول لفتنة الريح (ابتداء من المقطع الخامس) حتى يبدأ النص في تبني مسار يغلب عليه السردي وهو يستحضر تفاعل الإنسان بالمكان، الزمني بالديني. نقف على ذلك –السردي– من خلال:

1-**التداخلات النصية** التي مصدرها الكتابات التاريخية وهي تحيل على الأعلام والآلهة والأماكن..
2-**المتخيل الفني** الذي يبتدعه الشاعر من تفاعلات الصوت الفردي لأدونيس مع حركة الجسد التاريخي والشخصي باعتبارهما مكان النص – الرقيم.
3-**الرؤية الوجودية** التي يتوجه إليها الخطاب نقضا لهباء الديني **(السلطة)** وانتصارا للإنساني **(اللغة)**.

وإذا كان هذا النص يجسد في هذه التداخلات وتركيب متخيله كيف يصبح الخطاب الشعري مع تجربة الكتابة شبكة معقدة تحيل على عدد من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تعيشها الذات وتنتج ضمنها القصيدة – هل هي كلام الشاعر؟ – كخطاب، فإن رقيم البتراء يمثل ضمن خطاب الشاعر فعلا نقديا. إنه فعلُ نطقٍ صحيح؛ ولكنه فاعلية جمالية تقول وتصوغ في نظام فني ما يريد الشاعر بناءه من نص وسيرورة دلالية. فالخطاب كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص، بل فعل يريد أن يقول – فعل يريد أن يكتب تجربة الذات ويعلن مقاومة ما يلغي الإنسان. تلك حجة أخرى لشعرية الإيقاع في أن تتمثل الذاتَ من خلال الخطاب الشعري؛ وأن تجد في الإيقاع تجسيداً للتاريخي والمجتمعي من حيث يكون الإيقاع طريقة دالة على حضور الجسد الفردي وتفاعله المجتمعي (اللغة). إلى ذلك كان أشار هنري ميشونيك عندما كتب يقول:

«إن الإيقاع يطرح موضوع تاريخية الجسد؛ أي مجتمعية الجسد. وهو في ذلك يطرح مسألة المقولات التي نفكر بها علاقة الذاتي بالموضوعي، الفردي بالمجتمعي عبورا وإعادة عبور بالخطاب، ولكن؛ وبالصوت أيضا»[12].

«"وحيٌ" من التراب والحجر لا من الورق يجيء الكتاب كمثل ما أوحي،- سأرى بعين التراب وأسمع بأذن الحجر ولن أُعَوّل إلا على ما يَسْكنُ جَسدي.»

[12] Meschonnic Henri ; **Critique du rythme** ,verdier ;Paris1982; p 91

(أبجدية ثانية، ص. 54)

في هذا تأتي القصيدة "رقيم البتراء" سفرا في ذاكرة الحجر، وما رسم عليه من علامـــات الخلق والموت الحروب والأساطير. تلك رؤية الشاعر الذي وجد في نشأة البتراء حربـــا تقابلَ فيها الإنسان والمكان والتاريخ، أو قرأ في رقيمها أسطورة لغة و جسد و سماء . من خلالها (الرؤية) صاغ نصه – الرقيم إنصاتا وحوارا؛ استعادة للدوال والعناصر التاريخية واستحضارا لصراع الإنسان من أجل الأبقى: لغته وجسده.

تجليات الموروث في الخطاب الإشهاري العربي– مقاربة سيميائية –

أ/خشـــاب جـــلال
المركز الجامعي –سوق أهراس–

ملخص المداخلة:

الخطاب الإشهاري , ذاك الخطاب المتمرد على قواعد اللغة و مسار الحياة ,كما يمثل في الوقت نفسه نقطة التقاء جميع الخطابات ,تتشاكل جميعها في مرسلة اشهارية تسعى إلى تحقيق مجموعة غايات لدى المشاهد.

و في هذه المداخلة يتم الكشف عن أدوار أخرى خفية للخطاب الإشهاري كقدرته الخارقة على تمرير خطابات يتجلى داخلها الأنا و الأخر وفق إستراتيجية إبلاغية مضبوطة الأهداف يتم التطرق إليها في شكل تطبيقي .

- تعتمد المداخلة جهاز data show .
- المداخلة مرفقة بخطابات إشهارية مرئية .

الخطاب الإشهاري(*)

إن طرق الخطاب الإشهاري، في حقيقة الأمر، هي طرق خطاب متميز، إن لم نقل متمردا نظرا لخصائصه التركيبية وبنيته المتفردة عن سائر الخطابات الأخرى، وكذلك الشأن داخل الدائرة الخطابية الإشهارية نتيجة التعدد والتنوع الذي تشهده الساحة الإشهارية بين الحين والآخر، إلى أن اعتبر الإشهار نظاما جبائيا بأكمله بل الحياة في أبعادها الفنية والجمالية، حيث اعتبر الباحث دينان Duenin الهواء مولفا من « اكسجين

– إن كلمة إشهار Publicite مشتقة من التعبير اللاتيني " Publicus " وردت في معجم الأكاديمية البريطانية سنة 1694 ذات استعمال قانوني، ثم اخذت معناها في القرن التاسع عشر. أنظر في هذا الشأن:

وآزوت وإشهار »[1]. ولعل هذا التعريف يدعونا إلى استحضار ما كتبه أحد الأشخاص على لوحة مكفوف متسول بعد استبداله لعبارة « مكفوف منذ طفولتي » إلى عبارة « الربيع حل لكني لمك أره »[2]. مما كان لها وقع في نفوس المارة.

فالطريقة التعبيرية التي يسلكها مبدع الخطاب طريقة مرنة تجمع طول الدرب والممارسة اللغوية، والتمكن الواضح من أساليب التسويق المتداولة لأجل الإقناع والتأثير والاستمالة. لذا فالإشهار، عامة، شكل من أشكال الاتصال يقوم على استراتيجية لغوية واقتصادية واضحة المعالم تدغدغ عواطف المستهلك، مع مراعاة اهتماماته ودراسة حاجاته من خلال خطاب يضع مكانة المتلقي في الحسبان انطلاقا من الإثارة والترغيب، وهي محطات تبدو صعبة المنال وعلى وجه الخصوص لدى منجز الخطاب وفي هذا الصدد يقول الباحث " هاس " C. R. Haas:« إنه لا يتأتى للأديب تركيب خطاب إشهاري رغم مقدرته الإبداعية، غير ان الأمر يستقيم لدى كاتب الإشهار من خلال جمعه، وفي فترة قياسية، الكلمات والجمل قصد تشكيل خطاب إشهاري ناجح »[3].

الخطاب الإشهاري بين التعدد والتنوع

من النادر، عن لم نقل من المستحيل، العثور على توافق حول تعريف الخطاب الإشهاري مما دعانا إلى اعتباره بالخطاب المتمرد، ذلك أن تركيبته أصبحت العامل الفاصل في تحديد هويته خاصة وأننا نجد أنفسنا أمام زخم عظيم من التعريفات لها منطلقاتها وغاياتها، إذا علمنا توافر الخطاب الإشهاري في الساحة المرئية والمسموعة والمكتوبة، مما يستوجب تفاعله مع كل مجال وخصوصياته، ولهذا الغرض يعتبر الباحث داستو Dastot الخطاب الإشهاري « علامة أو مجموعة علامات ذات بنية إيحائية، كونها تحمل قيما معرفية حول حاجة أو حول فكرة ما »[4].

2- Robert Duenin : Les français n'aiment pas la publicité, éd Marabout, Paris, 1972, P 32.

3- C. R. Haas : Pratique de la publicité, éd Dunod, Paris, 1970, P 23.

4- Jean Claude Dastot : La publicité principes et méthodes, éd manabout, Pris, 1973, P 14.

في الوقت الذي اعتبر فيه " داستو " الخطاب الإشهاري مجموع علامات، فإن الباحثين برنار دي بلا وهنري فرديي Bernard De Plas et Henri Verdier اعتبـــرا الخطاب الإشهاري:« مجموع التقنيات ذات الأثر الجماعي، التي تســخرها المؤسســـة أو مجموع مؤسسات قصد كسب الزبائن »[5]. ثم سرعان ما يشترك الباحثان الأمر بتعليــق يشير إلى أن التعريف يظل منقوصا إذا لم تعــرف الوظــائف الإشـــهارية ذات الأهميـــة العظيمة والمتناهية في العلم المعاصر.

وما يمكن استخلاصه في مستهل الأمر أن الخطاب الإشهاري وسيلة اتصـــال بالجمهور المستهلك والعمل على إقناعه، بيد أن هذا الاتصال يكون مبنيـــا وفـــق مـــنهج مخطط بعيدا عن كل اندفاع أو مجازفة مما حذا محمد الصافي باعتبـــاره « ســـتراتيجية إبلاغية قائمة على الإقناع، وتستعمل لذلك كل وسائل الاتصال الإنساني من كلمة وصورة ورمز في أفق التأثير على المتلقي والدفع به إلى اقتناء منتوج ما »[6]. وهكذا فإن الخطاب الإشهاري لا يذعن أي مظهر من مظاهر الاتصال، يرى أن العملية تنطلق من المرســل الراغب في نقل رسالة إلى المرسل إليه عن طريق قناة اتصال، كما تتجلى غاية المرسل في إحداث رد فعلي لدى المرسل على مستوى أفكاره ومواقفه وسلوكياته، كما أن تركيبة هذا الخطاب تتطلب عملية إرجاعية من المرسل إليه في شكل قبول أو رفض.

كما يعتبر الباحث هاس Haas الخطاب ألإشهاري « عبارة عن نـــوع أدبـــي مرتبط ارتباطا وثيقا بشتى الأشكال الأدبية تحمل نقاط تشابه مع العمل الصحفي، تصـــفه أحيانا بالصحافة التجارية »[7]. بيد أن دلالة الارتباط بالأشكال الأدبية يتطلـــب بـــدورها إيضاحا لأن ملفوظات عديدة تتردد في الخطاب الإشهاري مثل: كاتب / قارئ، مرســـل / متلق، منتج / مستهلك، ...

إن هذا التعدد إشارة واضحة .إلى مختلف وجهات النظر المتعلقة بمسار الاتصال كارتباط ملفوظي " كاتب " أو " قارئ " بخاصية الدراسات الأدبية، أما " منتج " و " مســـتهلك "

---

[5]- Bernard De Plas et Henri Verdier : La publicité, éd Que-Sais-je ? Paris, 1973, P 05.

[6]– محمد الصافي: الخطاب الإشهاري والدعاية السياسية، علامات، ع7، ص 71.

[7]- C. R. Haas : Pratique de la publicité, P 237.

بالمجال الاجتماعي وباب ومتلق بالاتصال مما يبرز حركية الخطاب الإشـــهاري وبنـــاءه المتميز كونه محل تلاقي العديد من الخطابات كالأدبي والنفسي والاجتماعي والاقتصادي وغيرها، مما حذا بالباحثين ميشيل أدام ودونهم Adam Jean Michel و Bonhomme Marc إلى اعتبار الخطاب الإشهاري خطابا غير مباشر ومركب[8].ولعل الســـبب فـــي اعتماد غير المباشرة هو فسح مجال أوسع للمتلقي لأنه إذا كان الخطاب متضـــمنا لبنيـــة إيحائية فإن المتلقي يكون فاعلا هو الآخر من خلال توفره على مقدرة واسعة تدفعه إلـــى ترتيب كل الرموز وتفهم محتواها وهكذا يتضح أن الخطاب الإشهاري:« تقنيـــة اتصـــال يتجلى هدفها في الترويج للمنتوج أو الأفكار مع مراعاة الجوانـــب الإبلاغيـــة مـــن لغـــة ومؤثرات عامة»[9].

الخطاب الإشهاري المرئي

في حديثه عن الخطاب الإشهاري المرئي يشير بارث إلى أنـــه:« يقـــوم علـــى الإيحاء والمطابقة، كما يتألف في الوقت نفسه من خطاب لساني، ويعني به الكلمات، وغير لساني والمراد به الصورة وما يصاحبها »[10] وتشكل الصورة النصيب الأوفر من هـــذا النوع من الخطاب، إذ يعتبرها عبد السلام المسدي أساسا فاعلا من خلال ما يقوم به « في كسر الجهاز اللغوي عند الفرد بين أطراف المجموعة، ثم إنها بما نوفره مـــن تشـــخيص للحركة وما تعين على إبرازه من تجسيم للواقعة ورسم تشكيلي للظواهر »[11].

إن الاهتمام بالصورة أو بالمرئي أمر أملته ظروف العصر إن لم نقل إفراز من إفرازاتها، وتحول ثقافة المرء من ثقافة مقروءة إلى ثقافة مرئية حسب ما تؤكده نظريـــة دال في أن 10% يتذكرون ما يقرؤون، و30% يتذكرون ما يشاهدون[12]، وهـــو الأمـــر نفسه الذي جعل الباحث محمد معوض يرى الصورة « أفضل من المعلومة المجـــردة لأن

8- Adam Jean Michel et Bonhomme Marc : L'argumentation publicitaire, rhetonique de l'étage et de la persuasion, édition nathan, 1997, P 25.

9- C. R. Haas : Pratique de la publicité, P 05

10- http//www.pub pub pub.htm

11– عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994، ص83.

12-

دراسات عديدة أثبتت أن المادة المصورة ووسائل الإيضاح لها دورها وأهميتها في زيادة الفهم والاستيعاب »[13].

فالعودة إلى الصورة في هذا العصر هو بمثابة انتصار للصورة، طالما أن الحياة الإبداعية عامة لم تكن بعيدة في يوم من الأيام عن الصورة التي أصبحت مبعث الإبـــداع والإلهام، إذ لا يمكن للشاعر أن يبدع في الوصف أمام غياب الموضوع المرئـــي، فلـــولا جمال العينين لما أبدع الشاعر في الوصف.

إن العيون التي في طرفهـــا حـــور يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به		قتلننـــا ثـــم لـــم يحيـــين قتلانـــا وهن أضعف خلق الله إنســـانا[14]

وليس من باب المبالغة إذا تم اعتبار الصورة هي لغة البشرية الأولـــى مثلمـــا تبرزه الأبجديات الأولى، وكذلك الرسومات والنقوش في الكهوف والمغارات تعـــود إلـــى آلاف السنين[*]، كونها لا تبرز الجانب الفني بقدر ما تميل إلى الواقع الديني وسم المعتقد في صورته الأولى كصورة الكبش او الثور، ثم إن الأبجدية الهيروغليفية فـــي أساســـها تتألف من صور، مما حذا بالباحثين جي لوشارد Guy Lochard وهنري بويير Henri Boyer إلى " أن الصورة ليست مضادة لفكرة بل هي أكثر موضوعية مما هي عليه فـــي الخطاب اللساني[15].

[13]– محمد معوض: الخبر في وسائل الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص124.

[14]– البيتان لجرير.

[*]– يراد بذلك رسومات الطاسيلي.

[15]- Guy Lochard , Henri Boyer, La Communication médiatique, Editions seuil, Paris, France, 1998, p32.

تركيبة الخطاب الإشهاري المرئي

تختلف تركية الخطاب الإشهاري المرئي عن سائر التركيبات الخطابية الأخرى بدءا بمحدودية الوقت مما يجعلها مختزلة لا تتعدى الدقيقة في أبعد الحالات، هذا فضلا عن التركيبة التي تبدو معقدة لكنها سرعان ما تتضح معالمها بعد اكتمال الخطاب، نتيجة تداخل عناصر غير مرئية كالصوت والموسيقى والضجيج والمؤثرات الأخرى بات من الضروري التوقف عند أسسها.

إذا كان الخطاب الإشهاري اللساني يتألف من مجموعة من الألفاظ تتآلف مشكلة متواليات لفظية لتجتمع هذه الأخيرة مفرزة خطابا، فإن الأمر لا يختلف كثيرا مع الخطاب الإشهاري المرئي الذي يتألف من لقطات، في حين يتألف التركيب الفلمي من لقطات ثم مشهد ثم فصل[16]، ويعتبر لوتمان اللقطة " بالجزء من الشريط الفلمي الذي يصور ما بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه"[17]، وفي هذا المجال لا يتضح مضمون الصورة إلا من خلال تواصلها مع الصور الأخرى داخل اللقطة، ومن باب الإيضاح للمجال التركيبي للخطاب الإشهاري المرئي يتم عرض هذا المخطط.

أ- المدة الزمنية للخطاب(معبر عنها بالثواني).

ب- عدد اللقطات المكونة للخطاب لاستخلاص التفاعل والانسجام فيما بينها.

ج- وصف البناء المقطعي:افتتاح، عرض، اختتام.

د- وصف مكونات التشكيل أو البناء (حضور نص لساني، نص متنوع، نص بحروف ذات خصوصية شكلية).

هـ- الكلام الوارد في الخطاب سواء أكان داخليا أم خارجيا.

و- استقصاء العامل الموسيقي.

ز- المؤثرات العامة:إضاءة، لون، ضجيج ألخ...

16- يوري لوتمان:مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2001، ص41.

17- المرجع نفسه، ص42.

أنواع الخطاب الإشهاري المرئي

يتخذ الخطاب الإشهاري المرئي أشكالا مختلفة بيد أن الشــيء المتكــرر فــي الشاشة يحدد خطابين بارزين يعــرف الأول بالخطــاب ذي البنيــة الحــرة Discours publicitaire a structure libre، وهو ما يجمع الخطابات الإشهارية المؤلفة من ثلاثة أقسام نحو الافتتاح، العرض، الاختتام، وهي تركيبة أو نوع يتماشى وسائر المنتوجات.

أما الثاني فيدعى الخطــاب الإشــهاري ذي البنيــة المفروضــة Discours publicitaire a structure impos ما يضم الخطابات التي لا يسمح تشكيلها يعــرض اختبار فاعل وخلاق وات يخص سوى مجموعة من المنتوجات.

– الخطاب الاشهاري الاول (زيت واد سوس)

أ– المطابقة La dénotation

هو خطاب إشهاري لزيت (واد سوس) اتخذ من الموروث الشعبي سندا ومن الطبيعة الخلابة مرجعا، فجاءت مجموع اللقطات على خلفية موسيقية تراثيــة انصــهدت جميعا في فضاء إشهاري دال لمنتوج (زيت زيتون واد سوس).

افتتح الخطاب بصورة شابة مغربية في ثوب تراثي على خلفية موسيقية هادئة مصحوبة بصوت خارجي Voix off (واد سوس) وفور حالة التلفظ تنقلنا الكاميرا فــي لقطة موالية للكشف عن نشاط المرأة وأهل المنطقة المتمثل في جني الزيتون وفي شــيء من الإيضاح تبرز الكاميرا صورة شيخ يمد يده في لطف إلى غصن الزيتون ويمسك بحبة ما بين السبابة والإبهام ثم يتجه ببصره إلى الأسفل حيث حفيده فيسلم الأصل الهدية إلــى الفرع وبالموازاة يتواصل الخطاب الشفوي على الخلفية الغنائية الموسيقية الهادئــة (هــذا زيتونة سخية هدية من أرضنا وغنية) وفي اللقطة الموالية تبرز صورة المــرأة مجــددا كفاصل لتظهر بعدها صورة الجد وقد أسند ظهره إلى جذع شجرة الزيتون وقد احتضــن حفيده وطيلة هذه المسافة المصورة نجد الصوت مرافقا أمينا بخطابه (كل زيتونة كــاتجع زيت واد سوس طبيعية).

وعلى خلفية خضراء المنظر من أشجار الزيتون تظهر صورة انسكاب منتظم لزيت الزيتون سرعان ما تأخذ القارورة في الظهور شيئا فشيئا إيــذانا بصــدق ملحــوظ (طبيعية).

في آخر الخطاب تتضح صورة القارورة المهيأة تحمل رقم صورة المنتوج ثم علامة الجودة في شكل دائري وبلون أحمر يحده إلى الأسفل خطاب لساني UN PRODUIT CBH وبصورة المرأة يكتمل الخطاب بالتعبير الصوتي (زيت زيتون واد سوس من تقاليدنا العريقة).

ب – الإيحاء La connotation

إن التعامل مع الخطاب الإشهاري هو في حقيقة الأمر التعامل مع خطاب متمرد نتيجة خصوصية تركيبته التي تصل إلى حد التعقيد إذ يرى الباحث (س.ر. هاس C. R. HAAS):« أنه لا يتأتى للأديب تركيب خطاب إشهاري رغم مقدرته الأدبية، غير أن الأمر يستقيم لدى كاتب الإشهار من خلال تجميعه وفي فترة وجيزة، الكلمات والجمل اللائقة قصد تشكيل خطاب إشهاري ناجح »[18].

ويفهم من هذا الكلام أن الخطاب الإشهاري خطاب مركب تتقاطع في فضاءه جميع العلوم والمعارف وفق رؤية تحليلية تركيبية تستدعى استحضار علم الاقتصادي وعلم النفس الفرد والمجتمع وكذلك اللسانيات، إضافة إلى الرسم الموسيقى والمسرح وعلم النفس مع استناده إلى سبر الآراء كل هذه العوامل تساعد على تخريج خطاب يضمن التواصل الحي لأنه في جوهره ظاهرة من ظواهر الاتصال ترى أن العملية تنطلق من المرسل الراغب في إحداث رد فعل المرسل إليه على مستوى أفكاره ومواقفه وسلوكاته كما أن تركيبة هذا النوع من الخطاب تتطلب عملية إرجاعية من المرسل إليه، قد لا تكون آنية وإنما تأخذ أشكال استجابة متنوعة كالإقبال على المنتوج، الامتناع أو التأمل ... الخ.

وفي سبيل الكشف عن حقيقة الرسالة أو ما يعرف بالخطاب الإشهاري يعتبر الباحث داستو DASTOT الخطاب « علامة أو مجموعة علامات ذات بنية تقييم إيحائية، أي أنها تحمل قيما معرفية حول شيء أو حول فكرة ما »[19].

18- C. R. HAAS : Pratique de la publicié, édition dunod, Paris, 1970, P 237.

19- Jean Claude DASTOT : La publicité principes et méthodes, éd marobout, Paris, France, 1973, P 19.

ثم يعرض مثالا مكملا لما ذهب إليه من خلال وصفه لمشهد إشهاري (على زاوية طاولة ذات نمط كلاسيكي قديم وجذاب، كأس مشروب ذات ألوان متلألئة ساخنة وقطعة خبز ذهبية على طبق به جبنة (س)[20] فيقول:« أن هذا الإشهار يشكل خطابا إعلاميا، إذ يعني أنها وجبة بسيطة سهلة لكنها رائعة وذات ذوق جميل في فضاء كله راحة وارتخاء »[21].

ومن خلال العودة إلى خطاب (واد سوس) نجده يعج بالعناصر اللسانية وغير اللسانية تألفت جميعها في نظام إيحائي موجه إلى مستقبل باحث عن فكها واستخلاص جوهر الرسالة. فإذا كان الخطاب متضمنا لبنية إيحائية فإن الملتقى هو الآخر يكون فاعلا من خلال توفره على قدرة إيحائية واسعة تدفعه إلى ترتيب كل الرموز الواردة في الرسالة، كون الخطاب الإشهاري يسعى في الأساس إلى الإخبار بالجديد والتأثير في الجوانب العاطفية، إذا علمنا أن البناء الإيحائي يستدعى بالضرورة استحضار كل الآليات الكفيلة بالتعامل مع هذا الخطاب قصد إيجاد تلك العلاقات والقرائن الخفية للظفر بخطاب واضح المعالم والهوية.

تركيبة الخطاب:

إن الغاية من رصد هذا العنوان الفرعي هو محاولة تتبع العناصر البارزة المشكلة للخطاب الإشهاري بدءا بخطاب " زيت واد سوس " علما أن المكونات تختلف بحسب خصوصية الرسالة وغايتها لذا فإن العودة إلى الخطاب اللساني تؤكد تشكله من مجموع ملفوظات، بيد أن الصورة الثابتة تتألف من مجموع عناصر أما الفلم فيرى ميتز Metz أنه يتألف من خمسة دوال هي: الصورة، الصوت، الموسيقى، الضجيج ثم العناصر الأربعة مشتركة[22] وهو ما يبرزه هذا الشكل:

الخطاب اللساني: ملفوظ + ملفوظ + ملفوظ = متوالية لفظية.

م ل + م ل + م ل = خطاب

الصورة: عنصر + عنصر + عنصر + عنصر = صورة.

20- J. C. DASTOT : La publicité principes et méthodes, P 20.
21- Ibid, P 20 .
22- C. Metz

خطاب لساني + لون + أشكال = صورة

الفلم : الدال الأول: الصورة

الدال الثاني : الصوت

الدال الثالث : الموسيقى

الدال الرابع : الضجيج

الدال الخامس : العناصر الأربعة مشتركة.

أما تركيبة الخطاب الإشهاري فذات خصوصية مخالفة تقارب الفلم أحيانا وتفارقة أحايين أخرى، وإن كان الاحتكام في غالب الأحيان إلى اللقطة(*) Le plan وما تحتويه من موسيقى ومؤثرات متنوعة، لذا فإن الخطاب الإشهاري (لا يمكن تتبعه من خلال الصورة دون الصوت، أو من خلال الصوت دون الصورة بل من خلال الاثنين معا، فكل شكل أو صورة يأتي مرتبطا بالحدث المعبر عنه[23].

التقطيع Le découpage.

المرجع: يوري لوتمان: مدخل إلى سيمائية الفلم، ترجمة نبيل الديس، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية، دمشق، 2001.

تجليات الموروث في صورة المرأة:

ترددت صورة المرأة في خطاب (زيت واد سوس) ثلاث مرات متباعدة كانت الأولى في بداية الخطاب والثانية في الوسط أما الثالثة فكانت في النهاية مثلما يبرزه التقطيع بيد أن غاية التردد حملت أكثر من رسالة كان أولها تحديد المعالم البارزة للخطاب الذي لا يختلف في جوهره عن سائر الخطابات الأخرى من مقدمة وعرض وخاتمة. أما حضور المرأة فكانت غايته خلق فضاء متميز ينطلق من المرأة واليها يعود. مما أكسب ذلك العديد من الأبعاد كالاجتماعي المتمثل في نشاط جني الزيتون وهو من اهتماماتها

*- اللقطة هي الوحدة الفيلمة الصغرى أي الجزء من الشريط الفلمي الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية، اللقطات تنظم في مشاهد Scencs والمشاهدة في فصول Scpuerces.

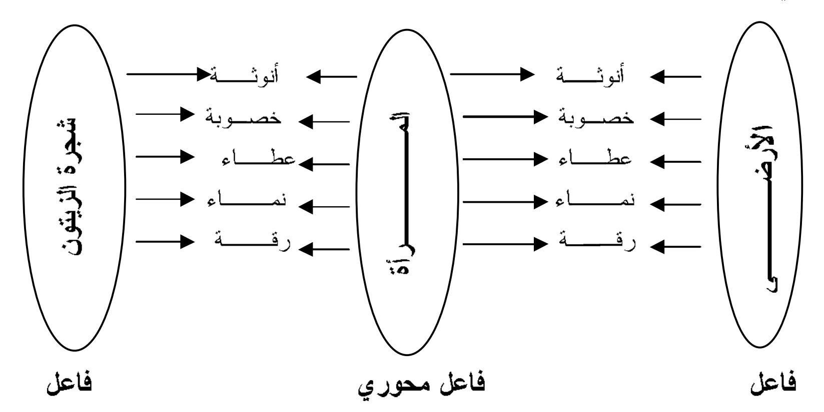
23- Florence BEGET : La philosophie de l'art, éditions seuil, Paris, Janvier, 1998, P 68.

اللامحدودة لأن حضورها تجاوز تلك المفاهيم الجاهزة والمؤثرة سلبا على غاية الخطاب نحو إبراز المرأة في مظهر إغرائي لتتحول من خلاله إلى مؤثر هامشي من الممكن أن يعمل على تقييد رسالة الخطاب.

ارتبطت صورة المرأة بشجرة الزيتون في شيء من الحميمية والانسجام كون الاثنين تجمعهما الأنوثة والخصب والامتداد، وطالما أن المرأة سبب رئيس في التكاثر والتواصل فإن الزيتونة تشكل بدورها المواقف نفسها نتيجة ارتباطها الوثيق بالإنسان وحاجاته وتعميرها الذي يضاهي تعمير المرأة في إخصابها وتكاثرها ومنه يصبح التقارب ما بين المرأة وشجرة الزيتون تقاربا منطقيا تهز أغصانها في يسر وحنو لتغدق الخير الوفير والعميم، لا على المرأة فسحب وإنما على كل نسل الأنثى، ولهذا الغرض نشاهد في اللقطة الموالية صورة الشيخ في لباسه التراثي يمد يده في لطف ليمسك بحبة زيتون ثم في حركة تنازلية يعيدها إلى حفيده.

لقد جاءت صورة المرأة في هذا الخطاب فاعلة ومؤثرة تعود الأسباب إلى ذلك التقارب الأولي ما بين المرأة والشجرة وتآلفهما في الأنوثة والخصب والعطاء بيد أن صورة المرأة تتجاوز مثل هذه الحقائق لارتباطها الوثيق بالأرض على غرار المرأة الريفية العربية التي تمثل (العرض) ومنه نجد الخطاب الشعبي الشائع (الأرض العرض).

وردت صورة المرأة مستلطفة في ثوبها الدال على مرجعية اجتماعية دينية تتنزل من خلاله منزلة خاصة فيعرف المشاهد من غير جنسها أو من غير مجتمعها أنه بصدد متابعة خطاب تختلف فيه المواقف والرؤى وتتجلى معالم التميز فتبرز الأنا والآخر في شيء من التباين الحضاري.



المرأة، الجسد، الرمز:

ارتبطت المرأة بالخطاب الإشهاري ارتباطا وثيقا وفي هذا الارتباط رسمت المرأة لنفسها حضورا متميزا عبر مسار زمني طويل فتعدد الحضور وتنوع قصد تحقيق الغاية الإشهارية القائمة على الجذب والإثارة والإغراء وأخيرا الشراء بيد أن هذه الغايات المتمثلة للخطاب الإشهاري Aida تعرف اختلالا وفق خصوصية التركيب والعرض للمنتوج ومن ثمة يتوجه الانعكاس إلى المرأة التي تتحول في بعض الأحيان إلى غاية تجعل الهدف الأساس مغيبا من خلال الحضور المبالغ فيه لمظاهر الإغراء والإغواء فيصبح العمل الإشهاري عبارة عن إبداع إشهاري تتجلى وظيفته في بيع المنتوج المعروض دون الأخذ في الحسبان رد فعل الجمهور[24].

وبهذا تكون قد خرجت عن الدائرة الفعلية المتمثلة في تجسيد حقيقة الاهتمامات المنزلية التي رسختها بعض المنتوجات كمشروبات بيبسي Pepsi وصابون لوكس Savan Lux التي تظهر نجاح المرأة في تلك المنتوجات »[25] بيد أن المسار لم يستقر على هذا النحو حيث « تحولت صورة المرأة من ذلك المخلوق الواعي والمهتم بأمور البيت والأسرة خلال الخمسينات إلى رقة وجمالية ساقيه»[26] فيصبح التوجه واضحا في جل الخطابات طالما أن حضور الرجل في العامل التوجيهي الإعلامي وعلى وجه الخصوص الإشهاري لافتا للنظر فضلا عن مرحلة الغليان التي شهدتها أوربا في أواخر الستينيات أين تحولت المرأة من ربة بيت إلى موظفة وفاعلة في فضاء كله تغيرات وتطورات سريعة شهدها المجتمع الأوربي كقانون الإجهاض لسنة 1973[27] فكانت الانعكاسات خطيرة للغاية مما خلق المرأة الأم، العشيقة، الزوجة، الموظفة، المؤهلة[28]

24- Brigitte GRESY . L'image des Femmes dans La Publicité . La documentation Française 2002 P31.

25- Jaques SEGHELA Pub Story , L'histoire mondiale de la publicité en 65 compagnes Hoébeke.1994 page 81.

26- Florence AMALOU .Le Livre noir de la Pub , quand la communication va trop loin Stock 2001 P23 -24

27- Jaques LEGRAND . chronique du xx ème siècle éditions chronique 1990 p 72 .

28- Jean Pierre TEYSSIER frapper sans heurter . quelle stique pour la publicité ? Armand Colin 2004 pages 155.156

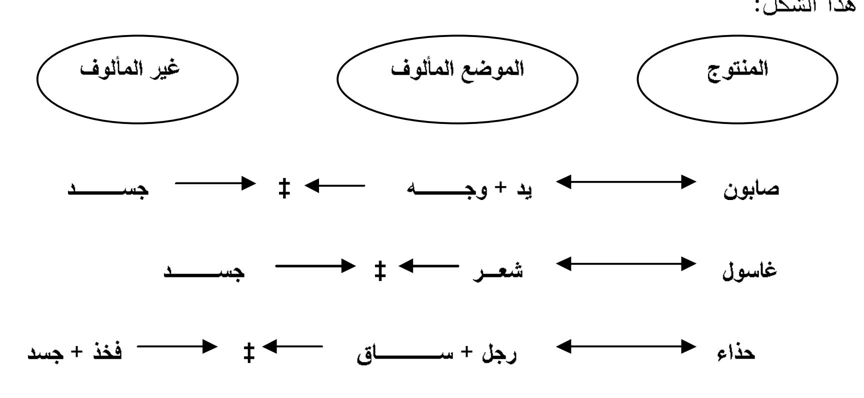
وهذا ما دفعها إلى البحث عن توازنها بعدما شهدته من تناقضات داخلية أدت بهـــا إلـــى فقدان سلطة القرار مثلما هو وارد في خطاب إشهاري حول سيارة Audi.

Il a l'argent, il a le pouvoir, il a la voiture, il aura la femme.

له المال، له السلطة، له السيارة، سيحصل على المرأة.

خطابات كثيرة تستغل المرأة وتبتذلها مما حذا بها إلى تعديل الكفـــة والعمـــل على عرض صورتها في خطابات التسعينات قوية ذات تأثير في حياة الرجل ومجريـــات الأمور مثل إشهار S'DIOR للعطور أو EGOISTE، لكن العامل الإغرائي أثر سلبا على مسار الخطاب الإشهاري الغربي كما أوردته دراسة لمؤسسة IPSOS تبـــين خلالهـــا أن 60% من الرجال و57% من النســـاء اســـتهجنوا الخطابـــات الإشـــهارية ذات المنحـــى الجنسي[29].

لذا لم تعد اليد رمز العطاء والبذل والمنح بقدر ما أصـــبحت دليـــل غرايـــة وإغراء تجعل الرسالة الإشهارية موجهة محدثة عدولا بصريا وموضـــوعيا مـــن خـــلال تحويل نظرة المشاهد من المنتوج الأساس إلى المحفزات الثانوية والخروج عـــن الأطـــر الإشهارية الفاعلة وعدم الاكتفاء بالمجالات المقصودة مما يصعب تفسير علاقة غاســـول Shampoing بالجسد كاملاً علما أن مجاله الشعر على وجه الخصوص، مثلما يبـــرزه هذا الشكل:



29- Sondagerealise par ipsos sun un echantillon de 1015 . pen sonnes repnesentatiues de la pspulation francaise . agee de 15 ans et plus.

وهو إشكال يطرح أكثر من تساؤل حول حقيقة المنتوج ومصيره أمام مثل هذه المؤثرات المبالغ فيها حيث يراها الباحث بنتي (PINTE) أنها محاولة إعادة الاعتبار للمرأة بعد فترة طويلة من التهميش والقهر[30].

تشترك المرأة مع جميع نساء العالم في الجنس بيد أنها تحافظ باستقلاليتها في العديد من الخصائص تصبح هذه الأخيرة مفاتيح دالة على حقيقتها وفضاءها العام.

إن لون بشرة وجه المرأة مكننا من رسم فضاءات جغرافية واجتماعية تنتسب إليها كما أبرزت في الوقت نفسه معلمين بارزين هما الأنا والآخر، وتجليات الآخر في محيط الأنا من خلال الاستنتاجات التي نرسمها اعتماداً على علامات بارزة في الخطاب الإشهاري بدءاً من لون البشرة إذ يتم اختيار فتاة بيضاء لأن الميزة الغالبة هي السمرة ومن ثمة يأتي الملبس الذي هو ملمح من ملامح الشخصية كما يعتبره رولان بارت " R. BARTHES" علامة سيميائية تحيل على خصوصية المجتمع وكشفه أيضا عن الزمان والنظام المعيشي معتبراً الملبس والغذاء والأثاث وكذلك العمران أحداثا كلامية تشكل أنظمة دالة

الملبس وتجليات الموروث:

في حديثه عن الملبس يشير الباحث أندري لوروا جورهـا -André LEROI GOURHAN إلى أنه أداة اقتدار لدى الرجل ورمز وظيفته الإنسانية لذا بات الملبس مجال حديث دارسي الفولكلور وكذلك الأثنولوجيين وعلماء الاجتماع[31] لما يتوفر عليه من خصوصيات تواصلية.

إن تميز مجتمع من آخر لا يتمثل في عامل اللغة أو الجنس فحسب بل يتعداه إلى مجموعة من المكونات الحياتية تشكل جميعها نظاماً خاصاً ومستقلاً لدى كل فئة كالملبس والمأكل والعمران تحمل في طياتها خصوصيات المجتمع وأبعاده الدينية والثقافية والفكرية والاجتماعية فالعودة إلى الأطباق التقليدية بالشمال الإفريقي تحيل على ميراث سكانيه كونهم مزارعين مهتمين بالعمل الفلاحي لذا فإن ملبس المرأة المتمثل في

30- Viciane PINTE : La domination Féminine, une mystification publicitaire, Labor- espace de Libertés .2003, P 51.
31- Yves DELAPORTE .Pour une anthropologie du vêtement. Laboratoires d'ethnologie . Paris 1981. P3

الرداء[*]* خاصية تراثية تميزت بها ساكنات المغرب العربي تحمل في طياتها العديد من الدلالات أهمها الدلالة الدينية وما يستوجب على المرأة مراعاته إزاء الواجب الديني، كما يحمل في الوقت نفسه الدلالة الاجتماعية حيث درجت نساء المغرب العربي على ارتداءه مما أصبح يمثل امتداداً تراثيا يعكس للآخر حقيقة الانتماء لأن صورة المرأة وهويتها اكتملت بالملبس وكذلك بعوامل أخرى فاعلة كالصوت والموسيقى يأتي الحديث عنهما لاحقاً.

ومن أجل إماطة اللثام عن حقيقة " المودا " La mode في الملبس لابد من فهم التصور في فضاء محدود لا يخرج عن أطر المجتمع ذاته لأن مفهوم المودا حاليا ما تبرزه المجلات والشاشات من إبداعات جديدة في الملبس وفي الأكل وفي غيرها من المجالات الحياتية إلا أن حقيقة المودا ما يبدعه المجتمع ذاته وإلا فكيف نفسر تنوع وتعدد أطباقنا التراثية أمام محدودية الانتاج أو تنوع الألبسة وحتى بعض المظاهر العمرانية فالحقيقة لا تتعدى قدرات المجتمع وإبداعاته وفق ما توفر له من وسائل وآليات ومن هنا تتجلى معالم الإبداع في الأفرشة والأغطية الصوفية والمأكولات وكذلك الملبس الذي يتنوع بتنوع الفصول والمناسبات، فرؤيتنا للفتاة هو رؤيتنا لفتاة مغربية ولبيئة مغربية ذات بصمات مميزة، وكذلك الأمر ينطبق على لباس الشيخ ذي البعد التراثي والحفيد مما يمثل تواصلاً حضارياً وتشبثا بالموروث الشعبي لا في خاصية الملبس بل وحتى في طريقة جني الزيتون وما يصاحبها من أغاني تراثية فاعلة ودالة وهي « مجموع ممارسات تأخذ طريقها إلى التكريس والتطور داخل فضاء ترابي مشكلة الموروث العائلي يتقارب ويتعارف داخله الأفراد ويتواصلون »[32].

إن الخطاب الإشهاري، وإن كان يقوم على الإيهام واختراق الواقع، وتمثل الأفضل يظل مرتبطا بعلاقات خفية ابتغاها مبدع الخطاب، تتجسد داخلها العديد من الرؤى والمواقف كالتشبث بالأصالة وبالماضي وصوغ الموروث الشعبي في أحسن حلة في فضاء تعلوه آلة العولمة الجارفة والخانقة، ولعل مشاهدة خطاب "زيت واد سوس " هو

---

* يدعى بالحايك في الجزائر و المغرب و بالسفساري في تونس.

32- L. CHOUIKHA .Miroirs Maghrébins CNRC Communications P189

رؤية الماضي من خلال الحاضر لأن « بناء الواقع ينطلق في الأساس من إرث الماضي، لأن الماضي يتملك دائماً الكلمة الأخيرة »[33].

حقيقة الموروث في لقطة الشيخ والحفيد:

يتشكل الخطاب الإشهاري " زيت واد سوس " من مجموعة من اللقطات تعمل كل واحدة على تحديد المكان الفني في شكله المستقل ثم تأخذ بعد ذلك معنى مزدوجاً حيث تدخل اللااستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان السينمائيين، فتكتسب اللقطة نفس القدر من الحرية التي تمتع بها الكلمة"[34].

ومن خلال العودة إلى لقطة الشيخ وهو يمد يده إلى غصن الزيتون بالصورة العادية، هو موقف يجسد العديد من الأبعاد أولها البعد التاريخي من خلال تلك العلاقة الحميمة (الرجل – الشجرة). إنها حقيقة الكون (الرجل، المرأة، الشجرة).

يمده الشيخ ليمسك بحبه زيتون ما بين السبابة والإبهام، وهي طريقة مفضلة في الخطاب الإشهاري تستعمل في عرض المنتوج إذ كان حجمه صغيراً، وفي نظرة منه غطشية (Vue en plongée) إلى حفيده تبادر يده بتقديم حبة الزيتون هدية رمزية تبرز التواصل الروحي المتمثل في جني الأرض وخدمتها والاعتناء بالمنتوج الأصيل، ولعل إنعام النظر في لقطة الشيخ والحفيد نلمس ذاك التواصل الجيلي والتقارب في التطلعات فهي ثمرة الأجداد في انتظار ثمرة الأحفاد.

إن علاقة الحفيد بالجد علاقة روحية تعد قاسماً مشتركاً بين جميع المجتمعات بيد أن تصريف تلك العلاقة وتنظيمها يأخذ طابعاً مخالفاً من مجتمع إلى آخر، فجلسة الجد التراثية تبرز خاصية في الجلوس لدى الفرد المغربي وحتى العربي المسلم لأنها جلسة المتعلم أمام المعلم وفي شتى الجلسات إضافة إلى طريقة إجلاس الحفيد في حجره حتى درجة الاحتضان مما يوحي بحقيقة الترابط والتواصل لدى مجتمع أراد لنفسه تواصلاً في فضاءٍ تراثي يضمن له المحافظة على أصالته وعلى موروثه الشعبي الذي لا بديل له عنه، إنها جلسة لم ترد في الخطابات الإشهارية الغربية لأنها نابعة من مجتمع يختلف كل

33- J.C KAUFMANN Pour une Sociologie de l'individu .Edition NaTHAN 2001 P96

34- يوري لوتمان : مصدر سابق ص 42.

الاختلاف عن غيره حتى وإن كان الخطاب خطابا إشهاريا ببناءه وخصائصه التركيبية، إذ « كلما كان هناك خيال كلما كان هناك واقع، لأن الخيال يتجلى جوهر طريقة بناء الواقع الجديدة »[35].

قد تبين طريقة الإجلاس عادية لا تتجاوز الحنان والعطف، لكنها في حقيقة الأمر تحمل دلالات أبعد وأشمل، إنها الأرض، المنبت، الأصل، الحياة، مفاهيم مجردة يحاول الشيخ تلقينها للحفيد من خلال هدية رمزية، ولطالما عجت القصص والحكايات والأمثال العربية بموضوع الأرض، ولهذا الغرض حان وقت التلقين في ذات الجو المجسد لما توارثه الآباء والأجداد « لأن الذاكرة النائمة في الإمكان إيقاضها كونها تتضمن نماذج فعلية لا متناهية منها عادات مخبأة تمثل أساسا فاعلاً لأجل بعثها »[36].

تجليات الموروث الشعبي في الخطاب الشفوي:

لا يخلو الخطاب الإشهاري المعاصر من أبعاده الإيحائية نتيجة رغبته في إثارة اهتمام المتلقي وجعله أمام مواقف تتطلب منه إعمال الفكر واستحضار ثقافته مما حذا بالباحث بن طليلا (BENTOLILA) إلى اعتبار الخطاب بمثابة « الرحلة، النجاح فيها ليس مضموناً، فنجد أنفسنا ملتزمين روحاً وعدة »[37] لأن خاصية الخطاب الإشهاري تتجلى في تركيبته الجامعة ما بين الصورة والحركة واللون والموسيقى وكل أشكال التخاطب مما تفتح باب التأويل على مصراعيه، وفي هذا الصدد تشير الباحثة كاترين كربارت Catherine KERBART إلى « توفر مجموعة من ألوان التخاطب، غير لسانية، نحو حركة الجسد أو الإماءة تجد استجابة لدى المتلقي »[38] غير أن هذه الاستجابة لا تتأتى إلا بمعرفة الأسس المكونة للخطاب وأبعادها مما بات من الأكيد النظر إلى مستندات الخطاب ومدى مسايرتها للعملية التلفظية، الأمر الذي يجعل عامل الحكم أو فك رموز الخطاب ممكنا يحددها إينيل (ENNEL) في الشكل التالي[39]:

35- J.C KAUFMANN .Pour une sociologie de l'individu P97 .

36- Ibid, P 205.

37- A. BENTOLILA .Le propre de l'homme , parler , line cc rire plan 2000 P23

38- Catherine KERBART .La Conversation .L'énonciation de la subjectivité dans le langage Armand Collin , Paris 1996 P42.

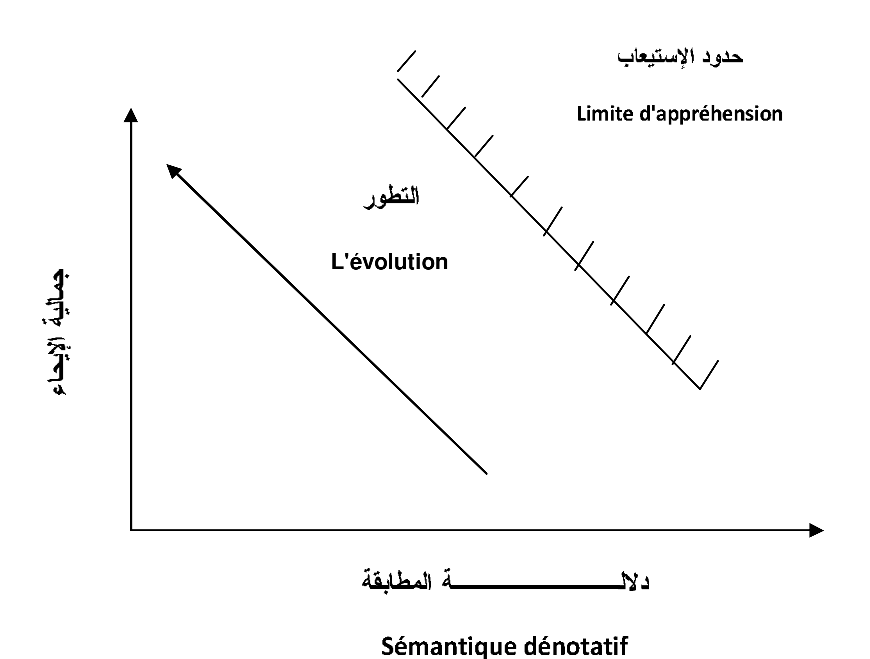
39-

ومن خلال العودة إلى الخطاب الشفوي الأتي:

1 " ودا سوس، هنا زيتونة، هدية من أرضنا وغنية "

2 " كل زيتونة كا تجعل زيت واد سوس طبيعية "

3 " زيت زيتون واد سوس، من تقاليدنا العريقة "



نجده قد ورد في صوت خارجي Off Voix لكنه ساير الخطاب عبر لقطاتـــه يرتبط الجزء الأول بمجموعة من اللقطات كما هو وارد في التقطيع وكذلك الشـــأن مـــع المتواليتين المتبقيتين، فنقف أمام تركيبة معقدة تتطلب في بادئ الأمر التعامل مع الخطاب الشفوي:

أ– الملفوظات المفاتيح: يتألف الخطاب الإشهاري عادة من ملفوظات مفاتيح وأخرى مساعدة Enoncés outils – Enoncés pleins[40] أما الملفوظات المفاتيح هي التي يقوم عليها الخطاب ويسعى من خلالها المشهر إلى تمرير رسالته مستعملا ما يعرف " بالملفوظات الحربية "[41] لأجل التأثير والاستمالة، ولعل أهم الملفوظات (واد سوس، زيتونة، أرضنا تجعل – طبيعية، تقاليدنا العريقة) أما عداها فتعرف بالملفوظات المساعدة مكنت من الكشف عن جوهر الخطاب.

يعكس هذا الخطاب الشفوي انتماء واضحاً إلى مجتمع بعينه من خلال خاصية التلفظ وتردده في كل من أرضنا وتقاليدنا، فهو تلفظ يعكس العادات الشفوية المتوارثة عبر الأجيال والتي هي بمثابة شهادة حية على تواصل حضاري وأدبي أكثر منه روايات أحداث سالفة يعتبره ديولد (L. Dioulde) « مجموع الشهادات المنقولة شفويا من شعب حول ماضيه »[42]، يتجلى من خلاله مفهوم كحالة حضارية يتم انتقالها عن طريق المشافهة تمثل في الوقت نفسه رصيداً لا يقل أهمية عن ذلك المكتوب، كون الخطاب الشفوي يتسم بالآنية الخطابية وذا ارتباط وثيق بالذات المتلقية من باب تلقائيتها وتطلعها اللامتناهي إلى كل ما يعرض من باب المشافهة، كونها « خاصية تواصلية أنجزت على قاعدة مفضلة للاستقبال السمعي للرسالة »[43].

لم يتوجه الخطاب الإشهاري إلى وصف المنتوج والتعريف به بل كشف عن ملمح من ملامح الهوية من خلال عرضه لجانب من موروث المجتمع المغربي تمثل في المخاطبة وما تختص به لأن « تأثير الخطاب الشفوي على صورة الذات يعد أمر بالغ الأهمية »[44].

40- http: // WWW. Les Formes de la communication .htm

41- http :// www.Pub Pub Pub .htm

42- L. Dioulde . la tradition orale Problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine edition Karthala 1991 P100.

43- M Houis . oralité et seriptualité , in élément de recherche sur les langues Africaines AGECOOP 1980 P12

44- A LAKHASSI .Miroirs Maghrebins CWRS .Communication 1998 P100

ولعل أبرز ما يختص به الخطاب الشفوي أيضا طابع الرؤية الآنية حيث يتحول إلى هوية سردية لازمت الخطاب المصور يرى فيه كوفمان **(Kaufman)** أن: « الهوية السردية، في شكلها الخالص، وفي تمظهرها رصد للحياة التي نحياها عادة »[45]. أما على المستوى الإيكوغرافي فإننا نعثر على نوعين من الترميز الأول **(تاريخي)** حيث نوظف السماء والدلالات ذات الامتدادات التاريخية ... أما المظهر الثاني هو ما يكون عليه العارض أو العارضة وما يحمله من دلالات إيحائية[46] كطريقة قطف حبة الزيتون وإهدائها إلى الحفيد إضافة إلى مستويات أخرى كالمستوى الثروبولوجي **N. Tropologique** ومستوى التلفظ التصويري **Niveau de l'enthymème** ومستوى التعبير بالحركة **Le niveau topique**[47].

ولعل أبرز ما يتميز به الخطاب الشفوي تركيبته اللغوية القائمة على تساوي المتواليات المشكلة من ملفوظات اسمية في الغالب، تختزل بدورها الفعل الكلامي نتيجة دلالاتها المرجعية المتوافرة في ذهن المتلقي، فضلا عن تلك التوافق النسقي القائم بين الملفوظات:

هنا زيتونة سخية

هدية من أرضنا وغنية

كل زيتونة كا تجعل

زيت واد سوس طبيعية

زيت زيتون واد سوس

من تقاليدنا العريقة

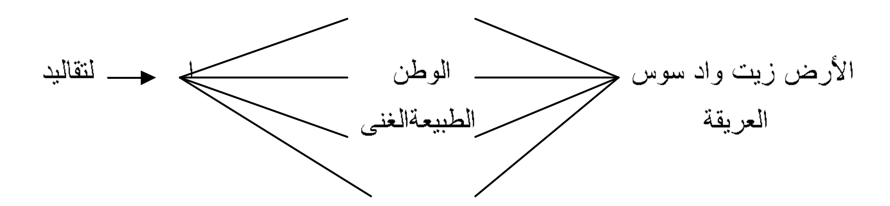
فهو خطاب يتشكل في الأساس من ملفوظات اسمية يتوافق بعضها في الجانب التنغيمي مثل (سخية، هدية، غنية، طبيعية) أما التكرار في ملفوظ " واد سوس " هو ترسيخ المنتوج في ذهن المتلقي وتميزه دون غيره من الزيوت الأخرى فيصبح زيت

45- J.C KAUFMANN l'invention de soi . une théorie de l'identité édition Armand Collin Sejer 2004 P159

46- E.ECCO : La structure absente . traduit par esposito – torrigian mercure de France .Paris 1972 P240.

47- Ibid 241.

زيتون واد سوس يساوي الأرض والوطن والطبيعة، كما يمثل التقاليد العريقة في الوقــت نفسه.



لقد تضمن الخطاب الشفوي نسقاً لغوياً أدائيا يعرف بتوازي التركيبة والنغمة، خاصة وأنه وارد على خلفية غنائية تراثية ذات ارتباط وثيق بــالواقع الاجتمــاعي ممــا يدعونا إلى قراءة « رسالة ثانية بين سطور الأولى ... لأنها تتضــمن قيمــاً اجتماعيــة أخلاقية وإيديولوجية، ولأجل الإحاطة بها لابد من تفكير منظم »[48] وكــرد علــى هــذا الموقف شير كورتاس (Courtes) إلى إشكالية العلاقة ما بين الكلام ووالواقع في قوله « ففي اللسانيات وبشكل أوسع في السيميائية فــــإن إشكالية العلاقة بين الكلام والواقع أصبحت تطرح بشكل أوسع ومخالف لما هو معهود»[49] يعود السبب في ذلك إلى نوعية القــراءة وانفتاحها على مجالات واسعة ومختلفة تتطلب من الدارس التذرع بما يكفل لــه خــوض غمار القراءة لأن الخطاب الشفوي قد يقرأ من باب الإيضاح والتعريف كما يأخذ منعرجاً آخر في أن « كل واحد يروي تاريخ حياته بما يعطي معنى لما يحياه »[50].

تجلّيات الموروث في العمل الموسيقي

شكّل الفعل الموسيقي سندا هامّا للخطاب الإشهاري ليصــبح منطلقــا فــاعلا لازمه من البداية إلى النّهاية، فهو صوت مستمدّ من الإبداع الشّعبي المغربــي، يتــرجم

48- R BATHES .L'aventure sémiologique ed Seuil Paris 1985 P83
49- Joseph COURTES Analyse Semiotique du discours hachette Paris.1991 P41.
50- J.C KAUFMANN L'invention de Soi P152.

خطابا متعدّد التّطلّعات، مصدره الطّبيعة وأداته في ذلك صوت الذّات المعجبة، يتّضح معناه في الإطار أو في الشّكل الذي وضع فيه فالموسيقى تؤدّي أدوارا مختلفة في الفضاء الإشهاري الواحد، إذ تجمع بين الوظيفة الإخبارية والوظيفة الفنّيّة، فضلا عن انسجامها الواضح ما بينها وبين الشّريط المصوّر. وفي حديثه عن التّحليل الموسيقي يشير جون جاك ناتياز (Jean Jaques Natiez) إلى أنّ:« الانطلاقة في التّحليل تتّسم في مرحلتها الأولى بمعرفة الأسباب التي تبرز تلاقي سيميولوجيا الموسيقى والنماذج اللسانيّة وهو تقليد من مبادرة فلسفيّة ظاهراتيه Phenomenologique على وجه العموم، تتعلّق بطبيعة الكلام والفنّ ككلام أيضا»[51] ثمّ يوضّح موقفه بقوله:« كلام موسيقي Langage Musical مقارنة بالكلام الإنساني Langage Musical في حدّ ذاته بيان Métaphore مثلما نتحدّث عن كلام الرّسم Langage de la peinture أو كلام الأزهار، بيد أن فعل توظيفه، يعني أنّ الموسيقى والكلام الشفوي في إمكانهما اكتساب خواصّ مشتركة تبرز في مرحلة لاحقة عدم قدرة التحليل الموسيقي الانتقال من تلك الخواص»[52].

لم تعد الموسيقى عاملا مصاحبا بقدر ما أصبحت خطابا دالا يتطلّب الكشف عن خواصّه وهذا ما سعى إليه فريق من السنيمائيين معتبرين الحدث الموسيقي أيقونا، ولهذا الغرض اعتبر هاس (Haas) « الموسيقى من أبرز العوامل المؤثّرة والمحرّكة بشكل إراديّ ومحدد لمشاعر المتلقّين، لذا يسعى المشهد إلى اقتراح أنماط موسيقية تؤثّر في الحدث الإشهاريّ، يعكف الملحّن على تخريجها »[53] ولا يكاد خطاب إشهاري يخلو من الموسيقى إيمانا بما تلعبه من ترويح عن النّفس ومساعدة في العمل الشاق لتعرف شكلها الخطابي المتميّز كموسيقى الحزن وموسيقى البروتوكولات وموسيقى الرقص.

إن إنجاز الخطاب الإشهاريّ هو إنجاز عمل بمثابة المستحيل من خلال غاية المجانسة التي تسعى إلى التوافق والتّواصل، لأن العمل على اختيار الصوت الغنائي في هذا الخطاب لم يأت من قبيل الصدفة بل أملته الحياة اليوميّة كونه مستمدّا من الحياة العمليّة الرّيفيّة التي لا تخرج في الأساس عن فضاء الحقل، لنجد أنفسنا أمام عناصر تبدو

51- Jean Jaques NATTIEZ : Fondement d'une sémiologie de la musique, Paris, 46. E 10, 18, P 85.
52- Ibid, P 87.
53- C R Haas . P pratique de la publicité . p 119

متباعدة بيد أنّها متقاربة في الجوهر، من حقل زيتون وامرأة بلباسها التّراثيّ وكذلك الشّيخ ليكتمل الخطاب بالأداء الغنائيّ الذي يعدّ لازمة من لوازم العمل في الحقل كغيره لدى الصّيّادين، نتيجة تأثيره الواضح في النفس العاملة وفي الذّات المتلقّية.

الوظيفة	الدور	مثال
الإحالية Referntielle	عرض المنتوج في صورة فنّيّة ذات مسحة جماليّة تستمد مقوّماتها من منطلقات تراثيّة واقعيّة .	لقطات من واقع تراثيّ تعكس صرخة المجتمع مع التّركيز على صورة المرأة وكذلك الشّيخ والزّيت.
الإنفعالية Emotive	الكشف عن مشاعر الإحساس والإعجاب من خلال العرض المتّسم بالذّاتيّة لما يتضمّنه من وصف من منظور ذاتيّ غايته التّأثير	عرض محكم للقطات الحقل، المرأة الشّيخ والمنتوج في جوّ كلّه بهجة وارتخاء.

التّأثيريه Conative	التّأثير في المتلقّي وتغيير وجهة نظره ومواقفه قصد الإقناع لأجل الإقبال على	ملامح البهجة والابتسام البادية على المرأة والشّيخ ممّا يدعو إلى

	المنتوج وشراءه	الإعجاب بالموروث واقتناء المنتوج.
التّواصليّة Phatique	العمل على جذب اهتمام المشاهد من خلال العرض المحكم للقطات والانسجام الحاصل بينها اعتمادا على زوايا التصوير ذات التّأثير البالغ في إضفاء حيوية على الخطاب.	العرض المتميّز والجامع بين الصّوت والصّورة في شكلها المتحرّك والانتقال من وضع إلى آخر في شيء من التوافق والانسجام ممّا يخلق إعجابا وإقبالا.
الشعرية Poétique	التّركيز على المؤشّرات العامّة للخطاب الإشهاريّ من صوت وضجيج وإنارة وألوان وصور في شكل محكم.	السّرد الصّوتي والتّصويري مع التّركيز على عامل المماثلة والمطابقة في العرض.

الخطاب الإشهاري الثاني:

شاي سلطان

أ- المطابقة

في فضاء بيت مغربيّ عريق رسمت ملامحه مكونات منزلية دالة من أريكة ذات نمط تقليديّ وديكور عام شكلت خلفيته ثلاثة أقواس ذات طابع مورسيكي بدت من وراءها ثريّا ونافذتان تحدّان الفضاء.

وسط هذا الفضاء المتميّز ولدال والباعث في الوقت نفسه على الإبداع يتغنّى الشّيخ متفاعلا مع أغنية تراثيّة « عامدا إلى تحوير هادف لمكوّناتها اللّسانيّة دون الإخلال بجوهر الرسالة الإشهاريّة المؤلّفة من ثلاث عتبات أو لقطات، إذ عرضت الأولى صورة شيخ في لباس تراثي، جالسا على أريكة ذات نمط مغربيّ، مغنّيا:

آمين يا سلطاني يا لال لالان ».

معبّرا عن تفاعله بحركة اليدين. يغيب الشيخ في اللّقطة الموالية أين تبرز العلامة التّجاريّة لمنتوج شاي سلطان في شكل بيضويّ يعلوه تاج دوّن عليه ملفوظ سلطان باللّغة العربيّة يحدّه إلى الأسفل ملفوظ Sultan بالفرنسيّة. تمتلئ العلامة بلون أصفر في شكل تصاعديّ تعلوه رغوة كتلك الظّاهرة في كوب الشّاي. ومن الحركة إلى الثبات يأخذ اللّون الأصفر في الاختفاء التّدريجيّ أمام امتداد اللّون الأحمر فتتّضح صورة العلامة تامّة يصاحبها صوت خارجيّ شاي سلطان أصالة الشّاي يغيب الصوت لكن ملفوظي أصالة الشّاي يظلان راسخين في أسفل العلامة على خلفيّة سوداء.

وفي اللّقطة الثّالثة، يعود الشّيخ مجدّدا لا ليغنّي ولكن في مظهر المفسّر والشّارح بالحركة " أتاينا المفضّل هو أتاي سلطان ".

ب- الإيحاء

الفضاء التراثي الدال:

عمل الفضاء على إبراز المنتوج الإشهاريّ في شكل متميز، بدءا بالمكوّنات الأساسيّة للبيت المغربي، حيث وضعنا الخطاب الإشهاري في فضاءات ذات خصوصية وإقليميه في الوقت نفسه، إذ لم تعد المكوّنات مجرّد مستحضرات منزليّة بقدر ما أصبحت عناصر مشكلة للخطاب الإشهاريّ المتّسم بالتركيب والتّداخل وهذا ما يدفعنا إلى التّوقّف أمام الإحالة والخلفيّة لكلّ مكوّن من مكوّنات الفضاء في أبعاده الاجتماعية والثّقافيّة والتّراثيّة والتّاريخيّة مثلما يوضّحها الرّسم التّالي:

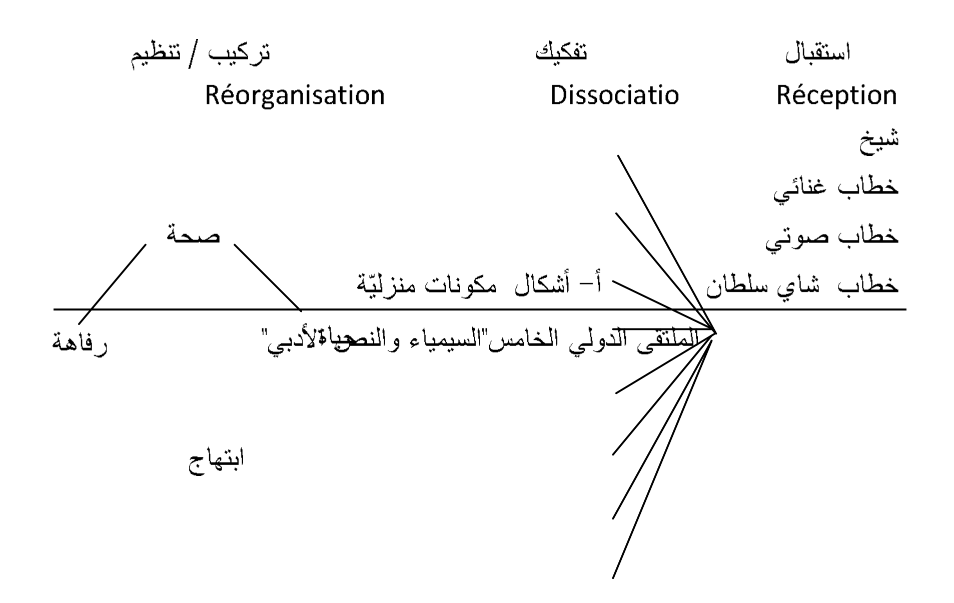
المكوّنات المادّية للخطاب	الدلالة	مدى التّوافق
الملبس	يتألّف لباس الشّيخ من عمامة وجلباب	حضور نوع من

	وقميص.	التّواصل بين جميع العناصر، إذ بدت متفتّحة على بعضها البعض مكمّلة لرسالة خفيّة تتجلّى في التّعريف بالبيت المغربيّ.
البناء	نمط عربيّ إسلاميّ تميّزه الأقواس الثّلاثة.	
الدّيكور	أريكة ذات نمط مغربيّ/موريسكيّ، إضافة إلى السّتائر.	

قد تبدو العناصر المشكّلة للخطاب الإشهاريّ متباعدة، لكنّها في الواقع غير ذلك، كونها شكّلت عتبات كتلك التي نلاحظها في الخطاب اللّسانيّ يخطوها الدّارس وصولا إلى الخطاب الرئيسي. إنّ غاية الخطاب الإشهاريّ تتّضح في بيع المنتوج بعد عرضه ولكن بأيّ طريقة تمّ العرض ؟ وهل الغاية تظلّ دوما هي البيع دون استحضار غايات أخرى ؟

إنّ حضور الآخر في الخطابات الإشهاريّة الغربيّة إلى جانب العناصر المكوّنة والدّالة الأخرى ليس بريئا في الأساس طالما أنّ غاية البيع تصدر في الوقت فسه مفاهيم وخطابات أخرى ذات أبعاد حضاريّة وفكريّة ونفسيّة وتاريخيّة وفنّيّة تدعو المتلقّي إلى التدرع بما يراه كفيلا بقراءة جادّة وموفّقة، ولهذا الغرض يأتي التّوقف عند الخطاب لاستجلاء مكوناته ومكنوناته.

تقوم عمليّة التّحليل عامّة على ثلاث مراحل هي الاستقبال والتّفكيك ثمّ التّركيب يمثّلها الشّكل التّالي:



ب ــ اللّوغو

الحركة

الألوان

الموسيقى

صورة الشّيخ ورسالة الموروث:

يتميّز العمل الإبداعي بحركيّته الفائقة وانفتاح أجناسه على بعضها ممّا يخلــق تواصلا إبداعيّا إن لم نقل فكريّا وحضاريّا. إنّ ما ينشده الرّوائيّ في نسج فضاءاته مــن صور وخيال ولغة وتركيب لا يختلف فنيا عن الخطاب الإشهاريّ الجامع بــين الخطــاب اللّسانيّ وغير اللّسانيّ ممّا يدعوه إلى خلق فضاء من صور وأشكال متباعدة تتحوّل داخل الفضاء الإشهاريّ العام متآلفة ومتقاربة. ومثلما يعمد الرّوائيّ إلى انتقاء بطله وشخوصــه فإنّ العمل يكون شبيها في الخطاب الإشهاريّ، ولعلّ هذا ما يحملنا على طــرح تســاؤل حول اختيار شخصيّة الشّيخ دون غيرها.

إنّ حضور صورة الشّيخ تحيلنا إلى مرجعيّات متعدّدة أهمّها:

أ- **المرجعيّة الدّينيّة:** من خلال ما ترسّب في الذّاكرة الجمعيّة من نصوص فقهيّة تنــزّل الشّيخ المنزلة اللائقة، فضلا عمّا تؤدّيه شخصيّة الشّيخ، من أنشطة دينيّة كإمامة المصلّين وفضّ النّزاعات وغيرها.

ب- **المرجعية الاجتماعية:** تستمدّ أصولها من المرجعيّة الدّينيّة فارتسمت صورة الشّــيخ في المخيّلة بما تحمله من إرث دينيّ واجتماعيّ تكسب الشّيخ مهابة وعلوّا كونــه مرشــد المجتمع لما يحوزه من علم وحكمة.

ج- **المرجعيّة الثّقافيّة:** ارتبطت صورة الشّيخ في بعدها الثّقافيّ بــالحكواتي نظــرا لمــا أحرزه من خبرة ودربة، وما استطاع جمعه من إرث ثقافيّ، اجتهد في تبليغه إلى الأحفاد.

وما يمكن استجماعه من علامات مميّزة لشخصيّة الشّيخ هي الكبر والوقــار والحكمة ورجاحة العقل، فلا يستقيم عنده رأي المخاطبة إلا بحضور كوب شاي، وهــي عادة مألوفة في كلّ الجلسات الشّعبيّة العربيّة، أمّا أن يصل به الأمر إلى حال التغنّي فهذا

أمر مخالف للمألوف، مشكّلا عدولا فنّيّا يبعث أكثر من تساؤل حول سبب تغنّـي الشّـيخ بشاي سلطان ولعلّ السّبب في ذلك هو إحساس الإعجاب والاستمتاع اللّذان لا يستقيمان إلا مع الشّاي المذكور لمكانته وتأثيره المتميّز، أمّا الأبعد من ذلـك هـو عظمـة المنتـوج وفاعليّته، كونه جعل الشّيخ ينطلق في الغناء بكلّ جوارحه.

إنّ الفضاء الماثل في الشّاشة، فضاء يبعث على التّفاؤل ولمَ لا، الغناء، طالما أنّه فضاء يحيل على منزل له خصوصيّاته ومميّزاتـه يـؤمن بمثـل هـذه الممارسـات الاجتماعيّة والثّقافيّة من جلسات وما يتخلّلها من حكايات وأغاني تمثّـل روح المـوروث والأصالة، وفي هذا الشّأن يشير سعيد بن بنكراد، إلى أنّ الهويّة:« ليست رموزا أو صورا فحسب، إنّها أيضا، صوت ونبرة وحضور في الفضاء وفي الزمان، وهي أيضـا لبـاس وأكل ونوم »[54].

بيد أن حضور الشّيخ بمفرده يرسم علامة استفهام حول وجهة المنتوج، أهـو خاصّ بالشّيوخ دون غيرهم، طالما أن الخطاب ينطلق من الشّيخ ويعود إليه وهو ما قـد يخلّ بروح الرسالة وبغايتها على حدّ سواء، ممّا يدعونا إلى التساؤل مجدّدا عـن غيـاب الأسرة بمختلف أعمارها مثلا، للتأكيد على أنّ المنتوج موجه إلى كافّة الفئات العمريّة كي يصبح الأثر محلّ اقتداء.

صورة الملبس:

لماذا نلبس الملابس، علما أنّنا نلد دونها ؟ سؤال قد يبدو اسـتفزازيّا للوهلـة الأولى لكنّه يحمل في طيّاته العديد من الرّؤى كما يخفي حقائق هامّة. وللإجابة على هـذا السّؤال يذهب الباحث مارك ألان ديكامب (M. A. Descamps) إلى تحديد وظيفة الملبس في كلّ « من الوقاية والحماية، الزّخرفة، القول والكـلام »[55]. ولأجـل معرفـة آليـة التخاطب في نظام اللباس لابدّ من التّوقّف عند الدّلالات المختلفة التي يحملها اللبـاس أو

54- سعيد بنكراد: سينمائيات الصورة الاستعمارية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006، المغرب، ص 151.

55- Marc Alain Descamps Psychologie de la mode Pur paris 1979 p 98

يعبّر عنها كالدّلالات النّفسيّة والاجتماعيّة على وجه الخصوص فضلا عن الثّقافيّة والاقتصاديّة " كما " يحدّد الملبس جنس صاحبه، رجلا كان أو امرأة، صغيرا أو كبيرا، وكذلك سنه، والطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، كارتداء قبّعة الفلاح التي تختلف عن الحدّاد والحرفيّ »[56].

ومن خلال العودة إلى لباس الشّيخ ندرك أنّه لباس رجاليّ يحيل على سنّ معينة، إنّها سنّ الشّيخوخة وما يتمتّع به صاحبه من رزانة ورفعة، إلى جانب ذلك يعكس الملبس الوضع الاجتماعيّ للشّيخ وحالته الماديّة الميسورة. بيد أنّه لا يمكن ربط لباس معيّن بصفة ثابتة تكون في الأساس معنويّة أي أنّه لا يوجد لباس لصوص ولا لباس أناس مستقيمين، بل « نعثر على ألبسة ترتبط أحيانا بالذّوات وعلى وجه الخصوص بالأمزجة »[57].

وعلى الرّغم من هذه الملاحظات المستخلصة حول ملبس الشّيخ يبقى مجال التّأويل مفتوحا يستدعي التّعامل مع نظام شمولي يظهر خلاله اللباس كعنصر مكون ودال من عناصر الديكور « يعمل على خلق تداخل وتفاعل من الأفكار تعمل بدورها على تعميق الإيحاءات »[58].

إنّ الملبس والصورة لم يكونا في يوم من الأيام منفصلين تستوحي من خلالهما الدلالات المختلفة بدءا بالتاريخية وصولا إلى الاقتصادية، حيث شكلت صورة من صور المجتمع المغربي انطلاقا من عناصر وموجودات الديكور مكنت المشاهد من الاهتداء عن طريق قرائن حدّدت بدورها فضاءات ثقافيّة واجتماعيّة وكأنّها أعطت شرعيّة عميقة للمنتوج الذي هو ليس بالغريب عن بيئة أحبّته وتغنّت به. لكنّه من الملاحظ أثناء التّعامل مع هذا الخطاب أنّه اعتمد صورة شيخ في ملبس لا يعكس البيئة المغربيّة بقدر ما ينطبق على كلّ المجتمعات العربيّة، حيث يبدو الملبس إلى المشرق أميل، لا يجعل المتلقي يشعر بالذات المغربيّة سوى في الخطاب الشّفوي ذي التّلفّظات الصّوتيّة المتميّزة، لأنّ الملبس في جوهره، استقامة واعتدال الرّجل ورمز وظيفته الإنسانيّة.

56- Ibid, P 98
57- Pour une Anthropologie du vêtements
58- Yves de la ponte

استحضار الموروث في الخطاب الشّفوي الغنائي:

لم يتفرد الخطاب الشفوي بقصب السّبق في هذا الجانب بقدر ما جاء خاضعا لتنظيم موسيقي ذي أبعاد تراثية، كون الخطاب الاشهاري « تراكما معقدا من الرموز، فهو نظام يتطلّب البحث عن تفصيلات دالة في مجموعها وفي شكل تكاملي »[59].

إنّ الخطاب الإشهاري يتضمن غالبا، عناصر إيحائية وفي هذا الإطار توجد علاقات مباشرة بين الجانبين اللّساني والإيحائيّ ممّا يستوجب في المرحلة الأوليّة معالجة هذين الجانبين في شكل مستقلّ[60]، لذا فالمستوى الإيحائيّ في المتوالية التّمهيديّة يتوقّف عند فكّ الرسالة المؤلفة من الرموز والأيقونات تحمل جميعها ملامح الإثارة وتحوّل وجهة الباحث من المطابقة إلى الإيحاء، ذلك أن المتوالية اللفظية قد أخذت وجهة مغايرة عند ارتباطها بالملفوظين اللاحقين، إذ يقوم إيضاحها على الإيهام la Persuasion وهو ما يجعل المتلقّي أمام خطاب مفتوح الأفق يتعدّد تأويله بحكم الخطاب الموهم والحاجب للحقيقة أو للهدف الممثّل في المنتوج الجديد، لهذا الغرض يتولد عن البعد الإيحائي ما يعرف بالمستوى الإيكونوغرافي Le niveau Iconographique. ومن باب الإيضاح المنهجيّ تمّ التّعامل مع الخطاب الإشهاري " شاي سلطان " من مستويين قد يبدوان متباعدين لكنّهما متقاربان إلى حد التّداخل.

المستوى اللّساني:

يظهر الشّيخ في اللّقطة الأولى متفاعلا في أدائه " أمين يا سلطاني يا لال لالان"، حيث يوهم المتفرّج بأنّه يؤدّي أغنية تراثيّة لكن حضور اللّقطة الثانية من الخطاب تجعل حدّا لرحلة المتلقّي وتعود به مجدّدا إلى موضوع لم ترتسم معالمه في ذهنه للوهلة الأولى، فمن الأغنية إلى المنتوج يظل حبل التّواصل ممتدّا بينهما في ملفوظ " سلطان " يمكن اعتبار المتواليّة المذكورة " أمين يا سلطان ... " متوالية تمهيدية مارست وظيفة التّهيئة والاسترجاع وهما حالتان راودتا المتلقي للوهلة الأولى من استعداد واضح

59- Gilles LUTRIN : Analyse Semiodiscursive de la publicité, La stratégie de l'énigme brochure, P 02.

60 – الأغنية الأصلية " أليف يا سلطاني" فتحوّلت إلى أمين يا سلطاني.

للاستمتاع بالأغنية واسترجاع مضمونها ومعانيها. وفي الوقت نفسه يمكن اتخاذ هذه المتواليّة بمثابة عتبة أوليّة تشكل محيط الخطاب طالما أنه لم يتم الكشف بعد عن الجوهر. وفي إطار حديثه عن الخطاب الإشهاري يشير الباحث جيل ليجران (G. Lugrin) إلى « التركيبة المميزة لهذا النوع من الخطابات حيث ينطلق من الخطاب الفوقي مرورا بالخطاب المحيط وصولا إلى الخطاب الرئيسي »[61].

هيكل الخطاب:

الخطابات الفرعية	الوظيفة	الإحالات
1- " آمين يا سلطاني يا لال يا لالان ".	خطاب تمهيدي	فضاء غنائي، تاريخي، فنّي.
2- حضور اللّوغو.	خطاب رئيس	من سلطان السّلطة إلى سلطان الذّوق و المتعة " شاي ".
3- " أتاينا المفضّل هو أتاي سلطان ".	خطاب مؤكد و منته	اختيار شاي سلطان دون غيره.

ومن خلال العودة إلى التّركيبة اللّسانيّة للخطاب، ندرك في مستهلّ الأمر أنّها توزّعت بين الشّفوي والمدوّن، مشكّلة ما يعرف « الخطاب الإشهاريّ التّأثيري والآخر التّأكيدي »[62]. تتحدّد المعالم فيما يلي:

آمين يا سلطان يا لالان يا لالان : خطاب تأثيري

أتاينا المفضل هو أتاي سلطان : خطاب تأكيدي

61- Gilles LUGRIN : Les ensembles Rédactionnels comme mode de structuration pluraux, sémiotiques brochures, P 04.
62- Sylvie MARTIN : Jans pierre Védrines Marketing, Chiheb, Alger.

تاي سلطان أصالة الشاي : خطاب شفوي + خطاب لساني مكتوب

كما تتجلّى الخصائص اللّسانيّة للخطاب الإشهاريّ في جمعها ما بين الملفوظات الأساسة والأخرى المساعدة énonces pleins « énonces outils »[63] إذ يمكن تعيين الملفوظات الأساسيّة في كلّ من:

سلطان، أتاينا، المفضّل، أصالة.

أمّا الملفوظات المساعدة فهي ما عدا ذلك، ومن الملاحظ أنّ الملفوظات الواردة تعكس العديد من الجوانب « كحقيقة اجتماعيّة تضمن التّواصل والتّجدّد الثّقافي ومن جانب آخر تمثّل تشاكلا اعتباطيّا للوحدات المشتركة وفق قواعد مطيعة لمبادئ مجرّدة »[64].

لقد تقاربت الملفوظات مشكّلة نصّا لسانيّا على الرّغم من تباعد وتباين ميادينها بيد أنّ عامل التّأليف شكّل منها في نهاية الخطاب، بناء فنّيّا مقبولا، كون « الوظيفة الجماليّة للصّور الفنّيّة قديمة أو حديثة، تقدّم غايات ملموسة موجّهة لإسناد الملفوظات »[65].

حضور الملفوظات الإسميّة: يتشكّل الخطاب الإشهاري " تاي سلطان " من ملفوظات اسميّة، وهي خاصّيّة تتوفّر في جلّ الخطابات الأخرى كونها تضفي على المنتوج صفة ثبات الأحكام واستمراريّتها، فضلا عن التّركيبة الموسيقيّة لتلك لملفوظات التي تضفي أيضا على الخطاب ككل خفّة وحركيّة وذوق و« لهذا الغرض سعى المشهرون إلى توضيفها »[66].

غايات الضّمير والتكرار: لا تخرج الضّمائر عن مسارها الإشهاريّ الدّال، حيث « لا يمكن الاستهانة بضمير المتكلّم إلا عند الضّرورة القصوى »[67]. بيد أنّ حضور الضمير الجمعي في هذا الخطاب جاء متميّزا، غابت خلاله الذّاتيّة أو الفردانيّة، حيث تكلّم الشّيخ

63- http//:www.pubpubpub.html.

64- Dominique Mainguenau – Marc Bon homene. A bonder La linguistique . ed Seril, Paris, France, 1996, P 15, 12.

65- Les figures clés du discours, P 88.

66- Gaston h an, le couvrint . La publicité, p 248.

67- http://pub pub pub.htm

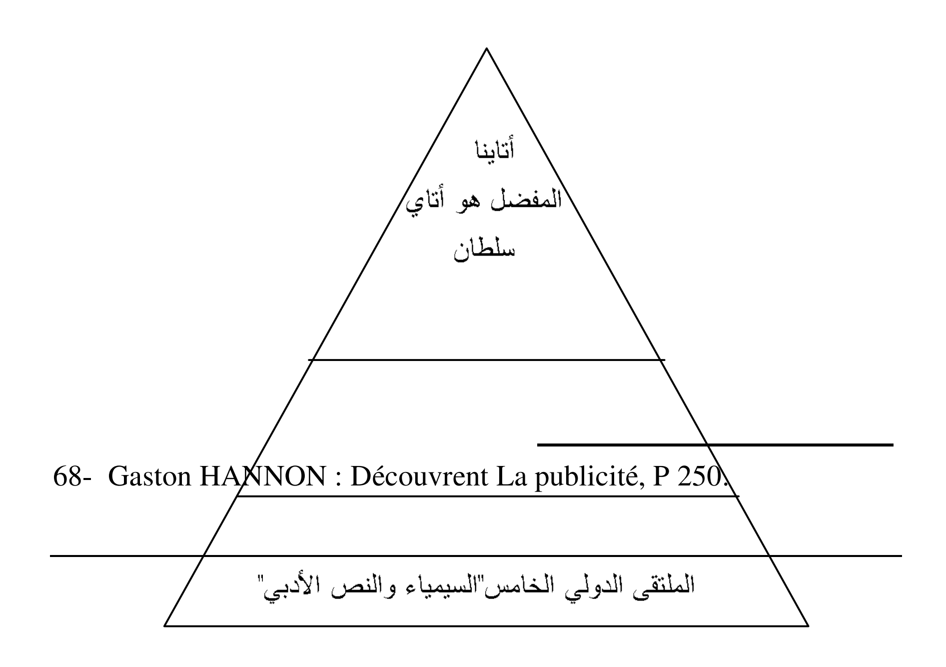
باسم المجموعة الدّالّة في جوهرها عن المجتمع المغربي. أمّا التّكرار فوارد في مستهلّ الخطاب " يا لال " وهو تكرار تمّ الحرص عليه لأجل استقامة الوزن الموسيقي وترسيخ الخطاب الغنائيّ في الوقت نفسه، وفي ذات ونفسيّة المتلقّي.

الوصف التّصاعديّ للخطاب اللّسانيّ:

ويراد به:« الانطلاق من حالة ثابتة قصد الوصول إلى غاية عبر مراحل منسجمة ومكملة لبعضها »[68] حيث يبدأ المسار الخطابيّ بالتّهيئة والدّعوة إلى الإقبال انتهاء بترسيخ تسمية المنتوج وفوائده.

المبالغة:

لا يكاد خطاب إشهاري يخلو من المبالغة قصد الإثارة وجذب الانتباه كما هو وارد في الخطاب " أتاينا المفضّل " أو " أصالة الشاي " وهذا ما يجعل الخطاب الإشهاري متميّزا ببلاغته التي حملت ملفوظ سلطان من عالم القوّة النّفوذ، السياسي والعسكري إلى النّفوذ الذّوقي والجمالي مع الاحتفاظ بقاسم التّفوّق والبهاء.



68- Gaston HANNON : Découvrent La publicité, P 250.

حضور اللوغو

آمين ياسلطان يالا لا لان

الحركة آليّة خطاب وإقناع:

قد تتصل اللغة اللّفظيّة بغير اللّفظية لأجل تمرير الرّسالة وهو ما حرص عليه الشّيخ طيلة الأداء، حيث شكّلت اللّفظة في فضائها العامّ دلالة جمعت بين الإعجاب والطّلب والإثارة. طالما أنّ الحركة باتت حدثا فاعلا في الخطاب الإشهاريّ المرئي وممّا لا شكّ فيه أنّ فشل الخطاب في كثير من الحالات في تحقيق أهدافه، يرجع في الأساس إلى الإهمال في التحقيق الدقيق والواضح، وعدم التّمكّن من انتقاء الخطابات المساعدة أو المصاحبة، من حركة وصورة وموسيقى، فللحركة قدرة كبيرة على جذب الانتباه في الخطاب اللّسانيّ « إذا ما كانت الحركة معبرة وكاشفة عن جوهر الرسالة التي تحملها »[69].

إنّ التّطابق الحاصل ما بين حركة اليدين والأغنية المؤدّاة لون من ألوان التّخاطب تشترك فيه حاسّتا السّمع والرّؤية، وهي طريقة أكثر تأثيرا تجعل المستقبل في موقف المتأثّر المتفاعل.

كما أصبح الاتصال غير اللّفظيّ Communication non verbaleوسيلة اتصاليّة مصاحبة للغة الشفويّة، يعمد المرء إلى استعمالها إذا ما تعلّق الأمر بالتّأكيد على الشّيء. وقد جرى « تصنيف الاتصال غير اللّفظي إلى سبعة أنساق الرّوائح، الملابس، لوازم التّجميل، الأصوات غير اللّفظيّة، علامة القرب والبعد كذلك حركة الجسد ولغة الزمن »[70].

69- CR Haas. Pratique de la Publicité , p 121

70- رئييف كرم: السيمياء والتجديد المسرحي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، يناير- مارس 1996، ص 240.

اللّغو، الموروث، الهويّة:

يشكّل اللّوغو " Le logo " لونا من ألوان التّواصل، أحرزه التّطوّر الحاصل في علم الاتصال، يتألّف بناؤه من عناصر شكليّة ولونيّة ولسانيّة وغيرها جاعلة منه خطابا دالاّ. وقد جاء في تعريف اللّوغو أنّه " علامة ترمز لمؤسسة أو لمصلحة، تشكّل رسما موحّدا يدعى بالمونوغرام »[71] وفي حديثه عن الحقول المشكلة للوغو يشير الباحث تيسرون سارج (Tisserons Serge) « نعثر على ثلاثة حقول فاعلة، حقل معاني بات من اهتمامات السيميولوجيا، وحقل التّحوّلات الذي يتطلّب حضور العناصر الحسّيّة والعقليّة، كذلك حقل الاحتواء، أي أنّ كلّ أشكال اللّوغو تعمل كحاو للتّمظهرات والمؤثّرات »[72].

إنّ رحلة التّعامل مع لوغو " شاي سلطان " تنطلق من الشكل كونه العنصر الأكثر ظهورا، ذلك أنّ « أحسن الأشكال إدراكا والتي تظلّ عالقة بالذهن هي الأشكال الهندسيّة المحدّدة، تأتي بعدها الأشكال الطبيعية من حيوانات ونباتات وغيرها »[73]. لذا نجد أن لوغو " شاي سلطان " جاء في شكل بيضويّ وهو الأقرب إلى الدّائري لأنّ الحركة الدّائريّة أو شبه الدّائريّة إلى جانب الوضوح فإنّها تعكس النّجاح والهناء والإستقرار[74] فضلا عن ذلك فإنّ الشكل الماثل هو شكل جاهز وقادر على استيعاب كل سائل يوضع داخله مثلما سنعالجه في موضوع الألوان وهي خاصيّة يؤكد عليها الباحثون إذ يستوجب توفّر اللّوغو على عناصر تميّزه من غيره وجملة الرسالة واضحة المعالم، تعبّر عن هويّة المؤسّسة »[75].

71- C Cadet- R Charles. J-L Gallus, La communication par l'image , NATHan . Paris 1990.p 104

72- TISSERON Serge. Le bonheur dans l'image . Synthelabo.1996 paris p 13

73- P Guillaume. La psychologie de la Formes. Ed Flamdrion.1937.p 57

74- http://La roue Croyance.htm

75- DECHARNEAUX Baudouin et Hefontaine Luc . Le Symbole. Pur. Paris .p 14

كما يمثّل التّاج المتموقع في أعلى اللّغو عتبة هامّة في فهم الخطاب، وهو العلامة الملازمة للسّلطان وانتقالها من الفضاء المألوف إلى فضاء جديد كلّه رموز وإيحاءات بيد أنّ التّوافق بين الفضاءين هو التّاج ومهابة السّلطان في القصص الشّعبي وفي الذّاكرة الشّعبيّة على وجه أشمل وأعمّ إذ نلاحظ عدولا شكليّا مقبولا في التّحوّل الملموس من حقل إلى حقل فتتحوّل القوّة والبأس إلى قوّة الجذب والتّأثر ومن مهابة الهيئة والسّطوة إلى مهابة المادّة ونوعها.

التّاج	التّاج
سلطان	شاي
مهابة	تأثير
قوة	عظمة
ذوق	نكهة

ونظرا للرسالة الواضحة التي أداها اللوغو نجده قد استفرد بلقطة كاملة تمثّل جوهر الخطاب الإشهاريّ. ولم يعد حضور الشّيخ سوى ممهد ومؤكد على ما جاء في اللّغو لأنّ العامل البصري كما يراه، بارث، يحمل معنى أكثر سحرا »[76]. ممّا يفتح بحال القراءة على مصراعيه « لأنّ مكوّنات اللّغو لا تجعل التّواصل حكرا على أشخاص فحسب، ولكن في فضاء اجتماعيّ من علاقات ومؤسّسات وكذلك التّمثيلات المنطقيّة »[77].

ويرى الدكتور سعيد بنكراد أن " المميّز Logo " هو بلورة محسوسة لمجموعة من القيم المجرّدة التي تتمّ صياغتها وفق قواعد خاصّة »[78].

وممّا لا شكّ فيه أنّ القيم المشار إليها تعرف حضورا متميّزا داخل اللّوغو بدءا بالشّكل وصولا إلى الصّوت المصاحب.**رسالة اللّون**

76- BARTHES Roland.. Mythologies. Ed Seuil. Paris 1972 p 152
77- LAMIZED Bernard et SILEM Ahmed. Dictionnaire Cneyclopedique des Sciences de l'information Et de la communication . Ellipes.1997.paris.p 134
78- سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، مرجع سابق، ص 143.

يعمل اللّون على جذب الانتباه وشدّ الذّهن لتأثيره الفعّال في العمليّة الإشهاريّة حيث يعرف ديربري:« بالإحساس المنتج داخلنا عبر رؤية شيء ملوّن حسن الإضاءة »[79]. إنّ التعريف المقدّم يبرز أنّ اللّون يقوم على ثلاثة عناصر مترابطة هي: طبيعة الشّيء، والضّوء الذي يحمل الخطاب إلى العين وكذلك رؤيتنا للشيء، إذ تدخل هذه العناصر في ترجمة مستوى الرّموز. ولعلّ الملاحظ في لوغو الشّاي هو سيطرة اللّون الأصفر واكتساحه لفضاء اللّوغو محدثا رغوة كتلك الظّاهرة في كوب الشاي، ثمّ تراجع اللون الأصفر واختفاؤه أمام اللون الأحمر الآخذ في التّصاعد والاكتساح حدّه التاج المشرف على كل حركة. وهما لونان ساخنان يحملان دلالات نفسية تقنية وأخرى رمزيّة. فالأحمر مثلا يعدّ « أقوى الألوان تأثيرا كونا ساخنا »[80]. يعمل على شدّ العين والتّأثير في المتلقّي. كما يعكس في الوقت نفسه القوّة والتّفوّق والطّموح وهي عناصر ينشدها الخطاب الإشهاري توازي ما يتمتّع به السّلطان.

كما أنّ اللّون الأصفر لا يقلّ أهمّية عن الأحمر لتأثيره وقوّته ودلالاته الرمزية المتمثلة في الرّغبة والطّموح[81].

سيميائية الألوان

إنّ حضور لونين ساخنين كالأحمر والأصفر في فضاء واحد قد يخلق نوعا من التنافر غير أنّ التعايش بينهما أحدثته الحركة المشكلة لتمفصل لوني أضفى شيئا من التّوازن والقبول لدى المتلقّي. كما أنّ اختيار هذين اللّونين قد يكونا امتدادا للوني الشاي كالأخضر الذي تشوبه الصفرة والأحمر: والأبعد من ذلك كلّه حضور الجانب الإيديولوجي الذي أصبح فاعلا في هذا الخطاب كتكريس صورة السلطان وجعلها امتدادا للتاج الملكي في المغرب طالما أنّ " المميّز" Logo هو بلورة محسوسة لمجموعة من القيم المجردة التي تتم صياغتها وفق قواعد خاصّة للتّعرّف[82].

79- M. DERIBERE.. La couleur dans la publicité et la vente.Dunod.paris 1970 p 169

80- http://www pub.htm.
81- imd

82- سعيد بنكراد: مرجع سابق، ص 149.

لقد أدّى اللّوغو جملة من الوظائف، يمكن تحديدها في الإخبار والتأثير العاطفي وتيسير التلقّي، فضلا عن الوظيفة الشعرية وإن كانت هذه الوظيفة ضئيلة في الخطاب الإشهاري المهتمّ بالهدف " البيع "، استطاع اللّوغو اختزال مسافة خطابيّة كبيرة للغاية من خلال تجميعه للعديد من الخطابات بدت للوهلة الأولى بعيدة لكن التعامل معها جعل علاماتها تتقارب من بعضها بعض راسمة جملة من الإحالات يمكن تحديدها في جماليّة وأهمّيّة المنتوج النّابع من مجتمع عريق له أصالة امتداده في الذات الشعبية راسما ملامح صوتية محددة المعالم. وفي هذا الشّأن يرى بنكراد أنّ « الهويّة في المنطق الإشهاري لا ترتكز فقط على ما يثبت خصوصية المنتوج وتميّزه، فالغاية الإشهاريّة تطمح إلى إدراج هذا المنتوج ضمن عالم ثقافي يؤكد مجموعة من القيم التي يزعم المنتوج الانتماء إليها والدفاع عنها »[83].

خلاصة:

إنّ أبرز ما يمكن تسجيله حول الخطاب الإشهاري المغربيّ هو تمثيله لتجربة إعلاميّة إبداعيّة ذات حضور واضح في السّاحة الإشهاريّة، يتجلّى ذلك في تسخير الآليّات الكفيلة قصد إنجاح مشروع إشهاريّ يستوجب في الأساس استحضار جميع المكونات الخطابيّة الإشهاريّة الدّالّة واستجماع كلّ الدّوال الفنيّة والمعرفيّة والحضاريّة والتّاريخيّة لإثبات المنتوج النّابع من أبعاد لها بواعثها ومنطلقاتها[84].

83- سعيد بنكراد: مرجع سابق، ص 152.

84- Cocu la _ Cpeyrout. Sémantique de l'image.Librairie de lançage.. Paris 1986 . p 52

لقد كان لحضور الموروث الشّعبيّ الأثر الواضح في الخطابين الإشاريين حيث ورد في صورة مستملحة تحترم من الجانب الفني البناء الخاصّ بالخطاب الإشهاريّ من مقدّمة وعرض وخاتمة مؤكّدة، كان لها الأمر الواضح في ترسيخ المنتوج في ذهن المتلقّي وربط حاضره بماضيه. فالسّبل المنتهجة في استحضار الموروث كانت مدروسة إلى حدّ بعيد لا يشعر المتلقّي بوجوده تحت ضغط العرض بقدر ما يجد نفسه منساقا إلى أمرين على حدّ سواء، هما المنتوج وشرعيّة المنتوج المستمدّة من موروثه وماضيه، المشكّلان لعقد الضّمان.

تميّز الخطابان باختزالهما للرسالة الإشهاريّة ومنطلقاتها التراثيّة في شي من الاستحسان تجعل المشاهد متعجبا، متأثّرا ومنقادا إلى الشّراء، طالما أنّ الخطاب الإشهاريّ يقوم عادة على مجموعة من الأنظمة العدوليّة، يكون لها الأثر الواضح في التّشخيص والتّعيين والإيضاح والتّميز[85].

وإلى جانب هذه الملاحظات يمكن الإشارة إلى خصوصيّات لسانيّة وأخرى غير لسانيّة تتمثّل الأولى في احترام البناء اللسانيّ للخطاب الإشهاريّ القائم على الملفوظات المفاتيح والملفوظات المساعدة وتلافيه للأفعال والعناصر اللّغويّة المستهجنة كضمائر المتكلّم للمفرد وللمخاطب فضلا عن أسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة. أمّا العناصر غير اللّسانيّة الدّالة فتتمثّل في الملبس المطابق للمجتمع المغربيّ المزارع في حين يظلّ ملبس الشّيخ في خطاب شاي سلطان ذا دلالة عامّة يبرز خاصّيّة مشرقيّة أكثر منها مغربيّة.

إنّ اعتماد اللّوغو في الخطاب الثّاني يشكّل في الأساس نجاحا واضحا كون اللّغو موضوعا مستقلاّ له خصائصه ومميزاته ليصبح حلقة دالة ذات ارتباط وثيق بالسّابق وباللاحق، هذا فضلا عن عامل التّلفّظ الذي يجعلنا حاضرين في فضاء مغربيّ إلى جانب عناصر الدّيكور الفاعلة.

سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل
(الأسوار، حكاية الفصول الأربعة، حكايات و هوامش من حياة المبتلى)

أ/ رحماني علي
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

1/ العنوان في الرواية

إن العنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية ,ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية فيها المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي ,علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص ,وتحديد تيمات الخطاب القصصي ,وإضاءة النصوص بها ,إن العنوان كما كتب "كلود دوشيه" (DUCHET CLAUDE) عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن ,بما أنه حاضر في البدء ,فهويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة.

إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي واسم فارغ ,وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لا تراكميا بدلالات أخرى ,ومن ثم فإن العنوان قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه ,ولكنه لا يخلفه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لا تكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص والنص على العنوان ,وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد ,بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة.

انطلاقا من كل هذا يكون بالإمكان تتبع العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية للعناوين وفقا لعلاقاتها بالشرح الروائي بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى ,فإما أن الرواية تعبر عن عنوانها ,تشبعه وتفك رموزه وتمحوه ,وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص وتبلل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان ,محولة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء[1].

إن العنوان الذي يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع ,وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز ,وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز ,فمثلا عنوان الرواية "زقاق المدق" عند نجيب محفوظ قد يعين الحارة الضيقة من حارات القاهرة القديمة كما يعني سكانها من البشر خلال الحرب العالمية الثانية. لكن امتداد ظل هذا الزقاق كمكان وقيامه بدور المركز في الحركة القصصية وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ويفرض نفسه على عنوانها ويبلور رؤية المؤلف لعالمه.

ومن هنا فالعنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية وكليتها الفنية والمجازية ,إنه لا يتم إلا بجمع الصور المتشتتة وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي ,وتسمه بالتواتر و التكرار و التوارد ,فالصورة العنوانية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة أو المجاورة أو الرؤيا ,فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف ,وتنصهر الصورة العنوانية اللغوية في الصورة المكانية لونا ورمزا.

هذا وإذا تأملنا النصوص الروائية فغالبا ما نجد على ظهر الغلاف سجل العنوان وتحته التعيين الجنسي (رواية) على شكل عنوان فرعي مكتوب بأحرف صغيرة. على عكس العنوان الأساسي الذي يكتب بأحرف بارزة كبيرة دلالة على أهمية بعده الأيقوني ومركزيته في إبراز دلالات الرواية ,والعنوان الذي يحدد التعيين الجنسي (الرواية) هو بيان إيضاحي يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الروائي وسماته بطريقة جمالية وفنية ,كما نجد عناوين الفصول التي تلخص مضامينها وتكثف أهم ما

---

[1] جميل حمداوي ,صورة العنوان في الرواية العربية ,ص4.

جرى فيها من أحداث ووقائع. وتسجل أسماء شخصياتها والأدوار التي قامت بها والصعوبات التي واجهتها في حياتها والمصير الذي آلت إليه في نهاية المطاف[2].

ويتطلب العنوان من المؤلف وقتا واسعا من التأمل والتدبر لتوليده وتحويله ليصبح بنية دلالية وإشهارية عامة للنص الروائي ,فكل عنوان يلصقه الكاتب على ظهر روايته أو يعلقه كالثريا في رأس الصفحة أو يموقعه في وسط كل فصل أو قسم لا شك أن المؤلف أفرغ فيها جهدا وتطلب منه اختياره ,لأن صياغة عنوان أو أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي أولا ,على المستوى الفكري ثانيا وعلى المستوى الجمالي ثالثا ,ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء, لأنه جماع النص وملخصه ,ويمكن اعتبار العنوان الروائي بنية عامة قابلة للتحليل والفهم والتفسير والتقويم أيضا من خلال عناصر النص الأساسية التي تمثل في مشاهده و متتالياته ووحداته الوظيفية ومراحل تكوين بنيته العامة, التي تتمثل كذلك في بنياته الأساسية وخطاباته , ومنظوره الفني الذي يبدو في الشخوص ,والأحداث ,والفضاء الروائي ,والراوي ,ومنظور التعدد (الرواة ,اللهجات- اللغات).

وليست العناوين الروائية دائما تعبر عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة أي تعكسها بكل جلاء ووضوح ,بل نجد بعض العناوين غامضة ومبهمة ورمزية بتجريدها الإنزياحي ,مما يطرح صعوبة في إيجاد دلالة بين العنوان والنص ...ولكن على القارئ أن يبحث عن العلاقة بين العنوان والنص وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية ,فكثير من المبدعين كتبوا نصوصا بعناوين غامضة وبعيدة عن مضامينها ,مثل رولان بارت وسارتر في (les mots).

ومن هنا نؤكد أن ثمة عناوين مخادعة ومظللة للقراء ,لا تعبر عن محتويات أعمالها ولا تصور لهم الدلالة الحقيقية التي ينطلق بها النص ,مثل رواية محمد برادة (لعبة النسيان18) ,حيث يصير العنوان عبارة عن مجرد تسمية كثيرة ممكنة وهي على الرغم

---

[2] جميل حمداوي ,صورة العنوان في الرواية العربية ,ص5.

من اختيار المؤلف ليست ملزمة للقارئ الذي من حقه أن يقترح للكتاب المقروء عنوانا بديلا أو تسمية جديدة قد تكون أكثر ملائمة وأصدق تعبيرا[3].

2/ منهجية مقاربة العنوان:

عند دراسة العنوان لابد من تأطيره ضمن النص الموازي أو العتبات ,أو هوامش النص كما يعبر (هنري متران). وهذه العتبات عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو من الناحية الخارجية. وهي تنسخ خطابا روائيا عن النص الإبداعي ,وترسل حديثا عن المجتمع والعالم. ومهما بدت مستقلة أو محايدة , فإنها شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله.

وترتكز مقاربتنا لعناوين النصوص الروائية على منهجية مبنية على أربع خطوات أساسية نجملها في:

- البنية
- الدلالة
- الوظيفة
- القراءة السياقية: الداخلية والخارجية.

ولقد اخترنا هذه المنهجية لأن العنوان يعكس لنا النص في تضاريسه السطحية والعميقة, ومن ثم فالعنوان هو النص, والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية ,وهو كذلك بؤرة النص التي يتمحور حولها, وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة.

يشكل العنوان –إذا– خطابا أو نصا مستقلا في حد ذاته ,فهو نواة معنوية أساسية, وكل ما تلاه من ملفوظ فهو عبارة عن شرح وتوضيح له. وهكذا فالعنوان الذي يوجد في أعلى الصفحة هو أساس كل خطاب روائي ,عليه يبنى النص أو المشهد أو الفصل أو القسم أو المقطع الروائي عبر التحوير والشرح والتمطيط والإسهاب في المعنى وتفصيله حتى يمكن لنا القول: إن الرواية تتخلص غالبا في العنوان ؛ لأنه المركز وما عداه محيط ,أما

[3] جميل حمداوي ,صورة العنوان في الرواية العربية ,ص6.

العلاقة بينهما فهي علاقة جدلية تتمثل في تفاعل النص مع العنوان عبر الانسجام الدلالي أو تخييب أفق انتظار القارئ[4].

وفي كل هذا ننطلق من العنوان إلى النص , ومن النص إلى العنوان عبر مراعاة السياقين: الداخلي والخارجي, ومن خلال القراءة المباشرة وغير المباشرة مراعين مبدأ التأويل المحلي ومقاصد النص ونوايا المبدع.

وإذا كنا نؤكد مدى نسبية هذه المقاربة العنوانية ,فإن هناك من يحاول أن يصفها بالعلمية اعتمادا على معطيات اللسانيات والسيميائيات ,فقد أصطلح على الاهتمام بالعنوان والاشتغال عليه (titrologie) (علم العنونة) أو (علم العناوين)... ومن ثم صار العنوان موضوعا لعدة مقاربات سيوسيولوجية ,وسيكولوجية ولسانية ,وسيميائية ونقدية بحسب اختلاف الرؤى الإيديولوجية والمنظورات الذاتية والموضوعية. ويمكن تقسيم العنوان منهجيا إلى العنوان الخارجي (العنوان الغلافي أو المركزي) ,والعنوان الداخلي (العنوان الرئيسي) ,والعنوان الفرعي ,والعنوان الفهرسي ,بينما يقسمه "جيرار جنيت" إلى العنوان الأساس والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي ,كما يحدد العنونة أربع وظائف أساسية: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.

وعليه فإنه لمقاربة الرواية وعوالمها التخيلية لابد من استحضار عتبات النص الموازي بصفة عامة ,وهوامش الخطاب الغلافي من واجهتيه الأمامية والخلفية بصفة خاصة[5].

3/سيميائية العنوان في رواية (الأسوار):

3-1- توطئة: فرغ الروائي محمد جبريل من كتابة الأسوار في السابع عشر من فبراير عام سبعين وتسعمائة وألف ,ثم اختارتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ,في العاشر من ديسمبر عام ثلاثة وسبعين وتسعمائة وألف لتكون أول رواية تصدرها في السلسلة المعروفة باسم (روايات مختارة) ,بما تمتلكه الرواية من امتيازات فنية مفارقة للمنجز الروائي العربي في ذالك الوقت.

---

(4) جميل حمداوي ,صورة العنوان في الرواية العربية ,ص7.

(5) جميل حمداوي ,صورة العنوان في الرواية العربية ,ص7.

تقع الأسوار في حوالي عشرة ومائة صفحة من القطع الصغير ,منها خمس صفحات ملأى برسوم مفعمة بالدلالة على البأس والقهر ,وصفحة مملوءة باقتباسات مختلفة مصادرها.

تكتظ الراوية بالعديد من الشخصيات ذوي الأواسط المتباينة ,وتعالج ثنائية القهر والحرية وما ينبثق عنها من ثنائيات فرعية ,كالإيثار والثبات على المبدأ ,الخيانة وحب التضحية مناجل خلاص الآخرين ,وكلها ثنائيات ذات طابع إنساني ,سبق وأن عالجها روائيون عديد ون مثل نجيب محفوظ في "الكرنك".

والأسوار تفارق المألوف على نحو ما يظهر في عتبات دخولها ,وفيما ينشر فيها من جمل حوارية فصيحة ,شديدة التكثيف ,متوترة توتر نزلاء المعتقل الذي جرت على أرضه أغلب الأحداث ,إضافة إلى ما عول عليه الكاتب من تقنيات غير مألوفة ,كالوصل ,القطع ,الاسترجاع ,القص واللصق ,الناص ,الحوار ,بل إن استقبال الأسوار يباين في شروطه استقبال غيرها من الروايات ,لاسيما في ظل التعقيد الذي لحق بالحبكة نتيجة تعويل الكاتب على التقنيات السابق ذكرها.

3-2- سيميائية العنوان:

الأسوار هي جمع السور: و"هو اللفظ الدال على كمية أفراد الموضوع"[(6)] ,ويعد العنوان (الأسوار) أول عتبات الرواية وأول ما تقع عليه عين المتلقي ,وهو عنوان متعدد الوظائف ,فهو يعرف الرواية ,ويشير إلى محتواها ,ويمارس تأثيره الإغرائي في المتلقي ,بفضل ما يحف به من شفيف الظلال التي يمتزج فيها الغموض بالتشاؤم ,والترقب بالتفاؤل الحذر.

وللعنوان (الأسوار) طبيعة مرجعية ,فهو يحيل إلى النص ,كما أن النص يحيل إليه , خاصة حين يتقدم القارئ في القراءة حيث تطالعه تقارير سردية مثل:«الأسوار بقعة رملية أو مرصوفة ,العربات المتجهة إلى السوار تقذف بنفسها في الرمال الممتدة ,ربما صادفت حفرة عميقة ,تسلم نفسها إليها بلا قصد ,ينزل السائق ,ليرفعها النزلاء فيما بعد بأكتافهم.

الأسوار من بعيد مدينة أسطورية ,كل ما بداخلها معزول عن العالم الخارجي ,أبراج الحراسة ,في الأركان الأربعة ,مجهزة بالأنوار الكاشفة والمدافع الرشاشة ,الممنوعات

---

(6) الشريف علي بن محمد الجرجاني ,التعريفات ,دار الكتب العلمية ,بيروت ,لبنان ,سنة 1995 ,ص123.

,تشمل كل شيء:الأقلام والأوراق ,والصحف والراديو ,والسجائر ,والكبريت ,والجبن ,والحلاوة ,والشاي ,والبن»[7].

وقد وضع محمد جبريل لروايته عنوانين ,أحدهما: (الأسوار) ,وهو العنوان الرئيسي الذي تقع عليه عين القارئ أول مرة على الغلاف الخارجي ,و الآخر: عنوان مصاحب للعنوان الرئيسي وهو (لحظات مصرية) وتقع عليه عين القارئ على الغلاف الداخلي , ومن ثم يصبح العنوان الداخلي (الأسوار لحظات مصرية). وترجع قيمة العنوان المصاحب إلى كونه مؤشرا على قيمة الزمان "اللحظة" داخل المكان "المعتقل" الذي يحجب بأسواره أنوار الحرية عن النزلاء ,هذا إلى جانب دلالته الزمنية على قيمة اللحظة في تحديد مصائر أولئك النزلاء الذين يقبعون خلف الأسوار ,لقد فقدت السنون والشهور والأيام والساعات والدقائق معانيها خلف الأسوار ,وأصبح الزمن يقاس باللحظة وما يصاحبها من تعذيب وعاهات.

إن العنوانين الرئيسي "الأسوار" والمصاحب "لحظات مصرية" يؤسسان عقد القراءة بين الكاتب والمتلقي ,وبتأثيرهما يكيف القارئ قراءته للنص ,وتأخذ توقعاته في تشكل عمن سوف يلتقي بهم داخل الأسوار من شخصيات تمارس القمع ,وأخرى مقموعة ,فيها المتسلق والانتهازي والخائن ,وفيها المقاوم الذي لا ينال من ثباته ترغيب أو ترهيب , فيها اللص والظالم والمظلوم ,فيها أحلام الحرية التي تخبو تحت تأثير الهوان واليأس ثم لا تلبث أن تشرق الشمس من جديد.

يشكل العنوان "الأسوار لحظات مصرية " أفق التوقع لدى القارئ , يحرضه على ارتقاب النهاية ,كالإفراج عن المعتقلين ,أو تحطيم الأسوار ,أو فضح الخائنين والانتهازيين والمنحرفين ,أو شفاء النفوس من أمراضها ,إلى غير ذلك من النهايات التي تغري باستمرار فعل القراءة ليكتشف القارئ عند عتبات الخروج من النص مدى صدق أو خيبة توقعاته.

كما أن للعنوان شاعرية لا يمكن إنكارها ,لأن هذه الشاعرية تعطينا بعدا تاريخيا ,وهي قادرة على التحليق فوق نثرية الحوار عن خيبة السجناء في نتيجة الاقتراع الخائنة ,وكأنما

---

[7] محمد جبريل ,الأسوار ,دار مصر للطباعة ,سعيد جودة وشركاه ,ط2 ,ص63.

كانت هذه الخيبة التي وقعوا فيها نتيجة حبهم الشديد ,وصفاء قلوبهم وعدم توقعهم الخيانة من داخل الأسرار أو خارجها.

لقد عبر محمد جبريل في هذا النص عن وجهة نظره دون أن يقــع فـــي المباشـــرة أو التقريرية ,وأدان عصرا بأكمله ,وصور مواقف السلطة من أصحاب الفكر ,لأن هذا هـــو بداية الفساد الذي يدمر كل شيء ,كما أعطانا بعدا إنسانيا عاما ,عن تاريخية القهـــر فـــي مصر ,واستمراره أحقابا طويلة.

كما ان الواقع هو الأرضية التي يتحرك عليها محمد جبريل في روايته "الأسوار" ومن ثم بطله "الأستاذ" ,والواقع يمد محمد جبريل ببذرة الأحداث والشخوص ,وعليه فهو يســـتنبتها في إطارها الفني ,إنه في مقالته "تجربة ذاتية " يذكر شهادته عن روايته الأولى وملابساتها التي قابلته يوما ,في بداية عمله الصحفي في جريدتي "الجهورية" و"المساء" فيقول:«يومـــا طلب مني الجويلي أن أجري حوارا مع شاب ارتكب ثلاث وعشرين حادثة سرقة ســـيارة ,قبل أن يكتشف أمره في الحادثة الرابعة والعشرين .وروى لـــي الشـــاب عـــن ظروفـــه الاجتماعية وعن أجواء المعتقل الذي قضى فيه أعواما ... حتى الإفراج عنه في ظروف بالغة القسوة والغرابة: فقد ألح نزلاء المعتقل في طلب الإفراج ,أرســـلوا برقيـــات إلـــى المسئولين ,وأضربوا عن الطعام ,وتظاهروا وتشاجروا إلى حد الاقتتال مع حراس المعتقل ,ثم لجئوا إلى وسيلة بشعة لتأكيد مطلبهم في الإفراج ,أجروا قرعة في أسماء كل النـــزلاء ,واختير عشرة أسماء تعرض أصحابها للموت حرقا ,علانية في ساحة المعتقل ,وكانـــت تلك الوسيلة القاسية هي الباعث لاهتمام المســـئولين ,ودراســـة حـــالتهم للإفـــراج عـــن غالبيتهم»[8].

إن الأحداث التي رواها محمد جبريل في مقالته هذه التي تشكل العمود الفقري للأحـــداث ,وإن اختلفت في النص الروائي بالطبع عن الواقع الحادث ,وليست الأحداث فقط هي التي استوحى بذرتها من الواقع ,ولكن بعض الشخصيات أيضا.

ومن هنا نستطيع القول أن العنوان الخارجي للرواية "الأسوار" جاء بالفعل عاكسا للرواية وللأحداث التي تجري في مضمونها بصورة حية وواقعية ,لأن لها صـــلة كبيرةبـــالواقع

---

[8] حسين علي محمد ,صورة الأستاذ في رواية الأسوار لمحمد جبريل ,موقع انترنت: www.arabicstory.net/forum/lofiuerson/index.php/t594.html

المعاش للشعب المصري في فترة زمنية معينة وقد تكون عاكسة للواقع السياسي العربي بصورة عامة. ومن هنا نستطيع القول أيضا أن الكاتب "محمد جبريل" هو ذلك الرجل الحائر المنشغل دوما بقضايا مجتمعه وبلده وهو يناضل في سبيلها دوما ,وهذا ما أكده الكاتب بقوله في شهادة منشورة مجلة فصول حيث يقول:«أنا مبدع مهموم سياسيا... إنها سدى اهتماماتي الشخصية والإبداعية في الوقت نفسه»[9].

جبريل المهموم سياسيا والمعني بتحقيق الحرية السياسية التي هي حق للمواطنين في المساهمة في حكم الدولة ...يوسع من مفهوم الحرية ,فالأهم عنده الكتابة عن الحرية. وهذا الهم السياسي يظهر نفسه في غالبية كتابات جبريل الإبداعية منه كتابه الأول "الملاك" والذي نشره ولم يتجاوز سن الكاتب آنذاك خمسة عشر عاما بعبارة:«أشياء ثلاثة كرست حياتي للدفاع عنها: الحرية والحق والخير ...وأرى أن التمتع بالحرية كفيل بأن يحقق الخير والحق... هل يمكن للإنسان أن يشعر بإنسانيته إلا إذا كان حرا! وهل يمكن للإنسان أن يتمتع بالحرية إذا لم يتمتع بها الآخرون ؟!»[10].

ويقول جبريل «إن لي موقفا من القضايا الإنسانية والاجتماعية وهذا الموقف يبين عن نفسه في أكثر من عمل قصصي وروائي ,ثمة وشيجة تربط روايتي "الأسوار" برواية "قاضي البهار ينزل البحر" في قضية التحقيق ,ربما تناولت الفكرة نفسها ,الموضوع ذاته في أكثر من عمل»[11].

يحمل إبداع محمد جبريل ملامح المفكر القلق ,فهو يبحث دوما عن كل ما هو حقيقي وإنساني في هذا العالم ,والإشارات الدالة التي بثها في نسج روايته وعلى لسان أبطاله وعبر اقتباسات معقدة تأكد على قيمة الفداء والتضحية ,وهي صلب علاقة المثقف بجماعته ومجتمعه.

هكذا نكون قد أوجدنا تلك العلاقة التي تربط رواية "الأسوار" بذلك الواقع المرير الذي تعيشه شعوب كثيرة في هذا العالم نتيجة للظلم والقهر الذي تمارسه السلطات الحاكمة.

---

(9) زينب العسال ,جبريل ومعنى الحرية ,نشر في الموقع:
www.amwague.net/amwague/19/shakhsyet/5.asp

(10) المرجع السابق.

(11) المرجع السابق.

4/ حكايات الفصول الأربعة:

4-1-توطئة:

"...تكتب و تكتب ,وتكتب... شعور أقرب إلى الراحة ,تطمئن إليه بأنك تعبر عن نفسك ,وتستدعي الأفكار والذكريات والرؤى والخواطر التي لا رابط بينها إلا استعادة ما مضى من أعوام العمر.. تتلاحق الصور ,تتلاقى ,وتتعامد ,وتتشابك ,تختلط الملامح والشجن والتعبيرات والمشاعر ,تعود للمواقف والحكايات العجيبة ,يعود الأمل والقلق والخوف ,تحقق مما لا تقدر على تبيين ملامحه ,وتوشي الألوان والظلال قطع الفسيفساء ,في مساحة اللوحة.."(12).

هكذا ينهي الروائي المبدع "محمد جبريل "روايته –الجديدة- حكايتا الفصول الأربعة والتي تضاف إلى انجازه الإبداعي ,وكذلك إلى الإبداع الروائي العربي كله.

وهو بحق يأخذ الإبداع بجدية ودأب ,وهذا الأمر يتبينه المتتبع لمسيرته الأدبية حيث أن أعماله الأدبية تدهشك دوما بتطورها الملحوظ في تقنيات السرد ,وهو يتحدث كثيرا عن (حي بحري) والذي تدور فيه معظم إبداعاته الروائية حيث نجده يقول: «...الحنين إلى المكان عندي..يتمثل في حنيني إلى (حي بحري) ,وهو الحي الذي ولدت فيه ,وإذا كنت أحيا –الآن- بعيدا عنه ,نتيجة لظروف عملي في القاهرة ,فإنه يحيا في داخلي دوما....المعتقدات ,والعادات والتقاليد ,وحياة الصيادين ,وأضرحة الأولياء ,والحياة في الميناء ,وصيد العصاري ,وليال رمضان ,والموالد والأذكار ,وكل ما يجتذبني إلى ذلك الزمن القديم...أنا من المفتونين بالمكان المصري وقد تمنيت أن تتاح لي الفرصة نفسها....»(13).

لا تعدو أن تكون هذه القراءة سوى وقفات تأمل عند بعض الشخصيات ,الأحداث التي بثها الفنان المبدع بفرشاته ,العقبة بزخم المشاعر والإحساسات الجميلة في السرد الروائي ,المصاغ بحنكة ,وحذق وبراعة لا متناهية.

---

(12) محمد جبريل ,حكايات الفصول الأربعة ,دار البستاني للنشر والتوزيع ,سنة2004 ,ص139-140.

(13) محمد جبريل وحكاية الفصول الأربعة ,نشرت في الموقع:
www.amwague.net/amwague/19/shakhsyet/10.asp

وعموما الموضوع الأساسي الذي أثاره الروائي في هـذه الروايـة هـو موضـوع الشيخوخة ,الموت التدريجي للقدرات البدنية ,صرع الجسد مع الموت الذي يؤذن بالمجيء ,مما يشغل الكاتب في مجمل عمله الروائي ,وخاصة في هذه الرواية ,لعل فـي عنوانهـا وحده ,"حكايات الفصول الأربعة" ما يشير إلى هذه الموضوعة ,ليست تلك فقـط فصـول السنة الأربعة ,بل هي أساسا فصول العمر الأربعة ,ليست فقط فصولا تمر بهـا سـنوات بطل أو شخص واحد –في متن الرواية- بل هي أيضا موزعة على شـخوص الروايـة بحذق وذكاء سردي ملحوظ ,من ربيع الصبا ,وعنفوان العمر إلى خريف التهاوي والإيذان بالسقوط ,ومنه إلى الشتاء الموحش القاحل.

ومن هذه الأرضية الخصبة انطلق "محمد جبريل" في رسم ملامح شخصيته البطلـة وهو "رفعت القباني" وهو يمر بهذه الفصول وما مدى تأثير كل فصل في حياته وكيف أن حياته أصبحت مجرد فصول ,يمضي فصل ويليه الآخر ,وهكذا دواليك... فالعمر يمضي وكل شيء يمضي معه.

4- 2- سيمياء العنوان:

العنوان "حكايات الفصول الأربعة"

حكايات جمع حكاية والحكاية هي "قصة الأحداث الماضية" إن الأمر يتعلـق حسـبما يذكر بنفسه "بتقديم الوقائع الحادثة في لحظة ,بدون تدخل للمتكلم في القصة" ويضيف "على الكاتب أن يصور ما هو غريب في قصة الأحداث من تأملات ومقارنات وحكم ,وبصـفة أوضح لا يكون هناك راو ,"يتم عرض الأحداث باعتبارها وقعت كما تظهـر فـي أفـق الحكاية"[14].

ورد في لسان العرب لابن منظور:

فَصَلَ: خرج

والفصل: واحد الفصول

والفاصلة: التي في الحديث ,من أنفق نفقة فاصلة في سبيل الله فبسبعمائة ,وفي رواية فله من الأجر كذا ,تفسيرها في الحديث أنها التي فصلت بين إيمانه وكفره.

---

[14] دليلة مرسلي وآخرون ,مدخل إلى السيميوطيقا (نص-صورة) ,ترجمة عبد الحميد بورايو (جامعة تلمسان) ,ديوان المطبوعات الجامعية ,سنة 1995.ص65.3333

وقيل يقطعها من ماله ويفصل بينها وبين ماله ,وفصل عن بلد كذا يفصل فصولا.
ففصل يكون لازما وواقعا ,وإذا كان واقعا فمصدره الفصل ,وإذا كان لازما فمصدره الفُصُولُ[15]

وجاء في متن اللغة لأحمد رضا في مادة (ف ص ل)

فصل: فصلاً وفصالاً المولود عن الرضاع فطمه وفصلاً بين شيئين

فصَلَ الشيء: بينه وجعله فصولا متمايزة والكتاب جعله فصولا.

والعقد: وضع بين كل لؤلؤتين خرزة.

فصل الخطاب: كلمة أما بعد[16]

أما الشريف على بن محمد الجرجاني في كتابه (التعريفات) نجده يعرف الفصل كما يلي:
الفصل: كلي يجمل على الشيء في جواب أي شيء هو في جوهره ,كالناطق والحساس فالكلي يشمل سائر الكليات ,بقولنا يحمل على الشيء في جواب أي شيء هو يخرج النوع والجنس والعرض العام لأن النوع والجنس يقالان في جواب ما هو لا جواب أي شيء ,أما العرض لا يقال في الجواب أصلا ,وبقولنا في جوهره يخرج الخاصة لأنها وإن كانت مميزة للشيء لكن لا في جوهره وذاته ,وهو قريب أن ميزه عن مشاركاته الجنس البعيد كالإحساس للإنسان.

والفصل في اصطلاح أهل المعاني ترك عطف بعض الجمل في بعض حروفه ,والفصل قطعة من الباب مستقلة بنفسها منفصلة عمل سواها[17].

عموما لقد ذكرنا في تعريفاتنا لكلمة الفصل دون الكلمات الأخرى التي جاءت في العنوان لأن كلمة (حكايات) ستعرف في مواضع لاحقة أما كلمة (الأربعة) فهي واضحة لا تحتاج إلى تعريف فهي تشكل مرتبة من مراتب الأعداد أو بالأحرى هي عدد.

ورواية: حكايات الفصول الأربعة ؛هي سيرة حياة–رفعت القباني– والتي اضطر لكتابتها ,بعد أن حبس في شقته –بالطابق الثاني عشر– لتعطل المصعد:

---

[15] ابن منظور ,لسان العرب ,ج11 ,ص524.

[16] أحمد رضا ,متن اللغة ,م1 ,منشورات دار المكتبة (بيروت) ,سنة1958 ,ص418.

[17] الشريف علي بن محمد الجرجاني ,التعريفات ,دار الكتب العلمية ,بيروت (لبنان) ,سنة 1995 ,ص167.

«...تشرد عيناك في تلاقي البنايات والسماء والأفق....

شمس الضحى تصبغ الواجهات والأسطح والمدى ,أسراب الطير تلتمع في وهج الأشعة كنثار الفضة ,تحط على الأمواج ,تلتقط الأسماء ,ثم تعاود الطيران. الفلوكة الصغيرة تتمايل وهي تجر الطراحة في عومها المتباطئ ,أصداء إيقاع الأمواج تتداح على الشاطئ ,أصوات الطريق شاحبة من وراء النافذة الزجاجية المغلقة....

حين ترامى صوت من الطوابق التحتية: المصعد معطل ,اصطدام كل ما أعددت له نفسك بحائط مسدود ,لم تعد تملك التصرف الذي يصلك بالأماكن التي كنت تعد نفسك للذهاب إليها في داخل المدينة ,مقهى التريانون ,مكتبة دار المعارف بالمنشية ,مبنى الغرفة التجارية ,.....الصعود إلى الطابق الثاني عشر ,لم يعد متاحا منذ ذلك المساء الذي ارتميت فيه –بثياب الخروج– على أول كرسي تصادفه في الصالة. خانك الجسد ,وتهيأ للسقوط.....»[18].

ومن البداية يدخلنا –الكاتب– في الحدث ,الذي كبل حرية الراوي ,جعله يمكث في شقته ,يتأمل حياته الفائتة ,بكل ما فيها ...وينثر بقلمه–ما يعنيه من وهن الشيخوخة ورؤيته للعجز والموت.....

«...لم تعد تجلس إلى مكتبك ,أو تتحرك من موضعك ,إلا بجهد تشعر به وإن حاولت إخفاؤه كأنك تداري ما يجب ألا يعرفه الآخرون....»[19].

ثم أخذ يحدد معالم الشقة –ببراعته المعهودة في وصف المكان– :«أدهشك موقعها المطل في الطابق الثاني عشر على شبه جزيرة الإسكندرية ,البحر من الجهات الثلاث والكورنيش والبيوت والجوامع والساحات والشوارع والأسواق...... اكتفيت –في الأيام التالية– بالنظرة الخاطفة السريعة ,ثم الفت المشاهد دون أن تشعر بالدوار ,أو الميل إلى إلقاء نفسك ,أو تغادر موقعك...»[20].

---

[18] محمد جبريل ,الفصول الأربعة ,ص13–14.

[19] المصدر نفسه ,ص14.

[20] المصدر نفسه ,ص16.

ويسرد الراوي علاقاته المختلفة بالأصدقاء .. كيفية تعرفه على زوجته ,الخلافات في الرأي مع أولاده ,والهوة بين الأجيال: رضوخه لرغبة ابنته إيناس ,والزواج من زميلها ياسر ,رغم اعتراضه على ذلك:

«–زوجتك ابنتي !

قال بهجت عبد المنعم العبارة ,ويدك في يده تحت المنديل الأبيض– وأنا قبلت»[21].

وهجرة ابنه هاني ,وعدم الالتفات إلى نصائحه بعدم السفر ,والبحث عن فرصة عمل أخرى.

«قال هاني :

–حصلت على شهادة التجنيد مقابل حصولي على بكالوريوس التجارة...ثم في لهجة باترة:

–من حقي الآن أن أرحل!

كان قد عرف البلد الذي يهاجر إليه ,وأنهى كل أوراقه ,الموعد وحده هو ما أبلغنا به ,تستطيعون وداعي على باب الشقة ,أو في المطار....»[22].

ولقد بث في ثنايا الرواية ,لمسات سياسية خاطفة ؛ولكنها دالة:«ولدت بعد عام من ثورة 1919م ,وكنت في السابعة حين توفي سعد زغلول ,أحدث تطورات الفترة تأثيراتها في نفسك. الوفد الحزب...ثم تبدلت المشاعر بمعارك الزعامات وإلغاء دستور 1923 ,والقمصان الزرقاء ,والقمصان الخضراء ,والقمصان الصفراء ,وتزييف الانتخابات ,وخيانات الأحزاب ,والأزمة الاقتصادية ,وتدخل قصر الدبارة ,والحرب العالمية الثانية ,وحادثة 4 فبراير ,وحزب فلسطين ,ومعارك القناة ,وثورة يوليو ,وعدوان 1956 ,ونكسة 1967....»[23].

لقد نجح الكاتب في التعبير عن خلجات –الراوي– وما تعتمل الشخصية من مشاعر: «زاد إحساسك بالوحدة ,غلبك التأثر ,تمنيت لو تذهب إلى مكان بعيد ,يخلو من البشر

(21) المصدر نفسه ,ص29.

(22)المصدر نفسه ,ص59.

(23)المصدر نفسه ,ص48–49.

تماما ,تتمدد على رمال الشاطئ ,تأثر الأمواج تغطيك ,تغسلك ,تنحسر تعود لتغطيك ,وتغسلك إلى ما نهاية.

تضيء النور ,وتعيد تأمل ما حولك: الأثاث السائر ,المكتبة ,التلفزيون ,النوافذ ,الشرفات....

تنظر -بآلية- إلى ساعة الحائط ,تحت إفريز السقف. الحادية عشرة وخمسة عشرة دقيقة. أكثر من ساعة ولم تذهب للتبول....»[24].

العنوان "حكايات الفصول الأربعة" جاء مرآة عاكسة لتلك الفصول التي مر بها "رفعت القباني" بطل الرواية في حياته ,فالكاتب جعلنا نعيش تلك الأحداث التي ميزت السيرة الذاتية للبطل ,جعلنا نقف على أهم محطاته ,بدءا بربيع العمر ,أين يعيش رفعت أحلى أيام عمره وأجملها ,لأنه فيها درس واشتغل وعاش قصة حب مع زوجته رئيفة ثم تزوج بها ,وأنجبا طفلين وطفلة ,فكانت أحلى اللحظات ,وأزهاها ,تماما كزهر الربيع تلونه الأفراح ولعب الأطفال وحب الزوجة وعطفها ,في ربيع العمر كان الجسم قويا ,قادرا على الانتقال وتحمل المشاق والصعاب ,القلب كان كبيرا ,يسع كل الهموم والمشاكل ,وكان وكان...

لكن الربيع لا يدوم ,فسرعان ما يأتي الصيف فتتأزم الأمور وتزداد الحرارة فتتفرق العائلة وتغادر السعادة منزل "رفعت القباني" بسفر ابنه إلى الخارج ,بحثا عن العمل ,وزواج ابنته إيناس من شخص يرفضه ,فهو قبل في نهاية المطاف ,لإرضائها فقط ,والابن الآخر الذي يغرق في بحر السرقة والمخدرات والتهريب ,وما يلبث الخريف حتى تتساقط أوراقه وتهب عواصفه حاملة معها نهاية حزينة ,فتموت "رئيفة" زوجته ,ذات يوم وهما يسيران معا في احد الشوارع العامة ,وتقدمت السنون وأصبح "رفعت" مريضا يحس بالتعب والإرهاق والضجر من كل شيء ,إنه عالم الشيخوخة الذي يدخله من بابه الواسع ,وبدون جواز سفر ,فالإنسان لا يشعر أبدا بالأيام الجميلة كيف تنقضي ولا يشعر بالجسد كيف يتعب ويشيخ ,ويعجز عن أداء وظائف عديدة ,ذلك هو خريف العمر وما أصعبه من خريف ,تضيع فيه الأحلام وتتكسر الأشياء الجميلة ,ويصبح العالم مظلما كئيبا ,لا حياة فيه ولا نفس ,معلنا نهايته ليأتي بعده شتاء العمر إن صح القول وهو

[24] المصدر نفسه ,ص101.

نهاية المطاف ,الموت المحتوم ,أين أصبح "رفعت" أسير غرفته وذكرياته وأحزانه ,يعيش في الظلام. أين الأحباب؟ أين ضحكة الأولاد؟ أين أقدامك التي تصعد السلم آلاف المرات؟ وأين؟ ...وأين؟

كل شيء رحل مع ربيع العمر ,وما تبقى أخده الخريف وإن بقي شيء آخر يقدمه شتاء العمر فهو الوحدة القاتلة والموت المحتوم والشيخوخة المرعبة فلم يبق شيء سوى عظام هرمة وجسد هامد لا يقوى على فعل شيء ,إنه شبح الشيخوخة الذي يطاردنا في آخر أيام عمرنا ,وإن كنا اليوم شبانا نتقد حيوية ,فإن غد آت ,والشيخوخة آتية لا محالة.

5/ رواية حكايات وهوامش من حياة المبتلى:

5-1-سيميائية العنوان:

انقسم العنوان في الرواية إلى قسمين: حيث برز القسم الأول على ظهر الغلاف (العنوان الرئيسي) أما القسم الثاني فاحتل مكانة في متن الرواية.

كما احتوت الرواية على مجموعة من العناوين الفرعية ,اشتملت على ثلاث عشر عنوانا ,وكل واحد منها منفصل عن الآخر ,لكن في المضمون هناك علاقة تربطهما مع بعضها البعض.

والعنوان الرئيسي هو بمثابة سؤال إشكالي ,والنص إجابة على هذا الإشكال.

وعنوان الرواية "حكايات وهوامش من الحياة" جملة مفخخ منمق.

وكما هو معروف لدى القارئ أن العنوان يعلن عن طبيعة النص ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص.

ومن خلال هذا العنوان نحاول الدخول داخل هذه العمارة والغوص فيها بواسطة تحليل سيميائي للعنوان الرئيس ثم العناوين الفرعية.

بواسطة الوقوف على المعنى المعجمي للكلمات المكونة للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية ,ثم محاولة معرفة الدلالة الكامنة خلف هذه العناوين.

جاء في متن اللغة في مادة (ح ك م):

«حكي: حكاية الشيء: أتى بمثله وعلى صفته ,وعند الحديث نقله كما هو "وحكَى حكايةً" لغة: فهو حاكٍ للحديث ,والحديث محْكي ومحكمو ,وفلانا حكاه وشابهه وفعل فعله أو قال قوله ساء»[25].

«حكي: حكي العقدة: شدها

لغة في الهمز ,وعليهم غلبهم

اِحتكى أمره: استحكم. وما احْتكَى في صدري أي ما وقع فيه.

حاكاه: ماثله وشابهه وجرى على مثل فعله أو قوله امرأة حكْيٌ نمامةٌ»[26] .

«هَمَشَ: وهَمِشَ: هَمْشاً:

أكثر الكلام في غير صواب ,هامش منه عاجله في الأكل. تهامشوا: دخل بعضهم في بعض وتحركوا ,والهمش "مصدر" الجمع ,والهِمَش: السريع العمل بأصابعه. والهَمْشة: الكلام والحركة.

الهامش: حاشية الكتاب "مولّد"

الهمش: والحديث من النساء التي تهمش الكلام وتُجلب»[27].

«من: حرف جر خافض للابتداء نحو: سرت من الشام ,وللتبحيص ,وهي التي تسد مسدها بعض ,نحو: أخذت من الدراهم.

ولبيان الجنس نحو: ما يفتح الله للناس من رحمة ؛ولله ذرّك من بطل وكثيرا ما تقع بعد ما ومهما لفرط إبهامها ,وللتعليل نحو: فعلت ذلك من أجلك»[28].

وجاء في مادة (ح ي ت)

الحياة: قوة النمو ,وقوة الحس ,وقوة العقل والشعور[29]

«والحياة هي نقيض الموت والمنفعة ,يقال: ليس لفلان حياة أي ليس عنده نفع ولا خير.

---

[25] أحمد رضا ,معجم متن اللغة ,م2 ,منشورات مكتبة الحياة لبنان ,1958 ,ص141.

[26] المرجع نفسه ,ص141.

[27] أحمد رضا ,معجم متن اللغة ,ص663.

[28] المرجع نفسه ,ص354.

[29] المرجع نفسه ,ص211.

الحياة الطيبة: الرزق الحلال أو الجنة»[30]

وجاء في مادة (ب ل ت)

«بَلَتَ. بَلْتاً. الكلام: فصله تفصيلا.

ويميناً: حلفها.

بَلُتَ: فَصُحَ ولَبُبَ»[31].

هذا عن المعنى المعجمي ,أما عن الدلالة أو المعاني الخفية التي يمكن أن يعلن عنها هذا العنوان نقول "رواية حكايات وهوامش من حياة المبتلى" ,عندما نقرأ الرواية نجدها مليئة بأشكال الحزن والقلق والمآسي ,هذه الأحاسيس التي تطاردنا دوما في حياتنا .

بدأت رواية "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" بالتمني كما أنها ختمت بنفس الغرض.

حيث تدور الأحداث حول معاناة شخص أراد أن يحافظ على بلاده والاستقرار فيها والمحافظة على الأجيال الأخرى. وأن لا يغادر بلاده مهما كانت الأحوال ومهما ساءت الظروف وقست عليه الأيام ,ومن ثمة تبدأ لحظات البؤس والشقاء.

فالرواية بدأت بأمثلة شعبية كانت بعضهاعبارة عن نصائح من والده: "يا داري يا ستراه عاري"

فكان مثال شعبي يفهمه العام والخاص ,المثقف وغير المثقف ,وكأن الرواية موجهة للجميع ,وهذا ما نجده من كثير من الروايات.

وهذه الرواية تسرد لنا حكاية شخص قست عليه الأيام وظروف الحياة ,وكم تعذب في حياته رغم الفقر والقهر وسوء الأحوال. إلا أنه لم يغادر بلاده وظل فيها وتمكن في البداية من وضع أسس لها. وهناك ما يثبت ذلك من الرواية من خلال سؤال أمه له "إن كان سيكمل خطوات زواجه من ابنة عمه سلسبيل"[32].

وبعد أن تمكن هذا الشاب "صابر" من الاستقرار كانت له بنت عم تدعى "سلسبيل" ,فتزوج بها. كما أنه بنى بنفسه الغرفة التي تزوج فيها وكان يعتمد على نفسه في كل

---

(30) المرجع نفسه ,ص211.

(31) المرجع نفسه ,ص331.

(32) محمد جبريل ,حكايات وهوامش من حياة المبتلى ,الهيئة العامة لقصور الثقافة ,نوفمبر 1996 ,ص7.

الأحوال ويرفض حتى مساعدة أقرب الناس إليه زوجته ,لكن مع توالي الأيام وبدء ظهور التعب بدا يقتنع "صابر" بمساعدة "سلسبيل" مع أنها كانت ضعيفة. فعملا على خدمة الأرض وزرعوها واستفادوا منها ,وهكذا أصبح الخير يكفي ويزيد كما ورد في الرواية "دوام الحال على المحال"[(33)].

وهنا نلمح آثارا لتلك الصعوبة التي ظهرت في بداية الأمر ,لما بذلوه من جهد مادي ومعنوي. هذا بعد أن تعرض لقوافله قطاع الطرق أثناء رحلاتهم في طريق الحجاز.

فلقد مرت الحياة بين "صابر" و"سلسبيل" في البداية هادئة هانئة في ضحك وأغاني.

إلا أن الأيام تدور وتعود عليهم بالسوء والقلق والحيرة على ما كانوا فيه.

وبدأ خلالها الظلام يسود حياتهما كما مثل ذلك في "السحابة السوداء التي تحجب ضوء الشمس"[(34)].

وهكذا هبط المرض على "صابر" ولزم الفراش ,وبدت "سلسبيل" فاقدة للحيلة قلقة تتجول بين الشوارع باحثة عن طريق لمعالجة "صابر" ,تسأل الطبيب والمنجم والساحر ,وكل من تلتقي به تحكي له همها وتسأله إن كان هناك دواء لعلاج "صابر". باعت كل ما تملك لديها من أجل الإنفاق على علاجه.

لكن الأطباء في كل مرة يفشلون في التعرف على بواعث مرضه. ولم يبق "لسلسبيل" شيء تبيعه لعلاجه ما عدا الخلخال الذي أهداه لها "صابر" في أيام الخوالي ,فباعته ورغم ذلك لم يشف ,ومع مرور الأيام صارح الطبيب "سلسبيل" بكل شيء. فقلقت ثم استعاذت بالله من الشيطان الرجيم وذهبت لتطوف بين الأضرحة والأولياء وتنذر النذور ,لأنه لم يبق لها حيلة أخرى غيرهم ,ثم التمست الرقى والتعاويذ والرقص ,وبعدها غادرت بيتها وتنازلت عن كل شيء ؛فكان همها الوحيد علاج "صابر".

وبينما هي تبحث هنا وهناك التقت بطبيب آخر فذهبت إليه وحكت له عن مرض "صابر" بعد كل تلك المعاناة ,فطلب منها أن تحضره ,ولما أحضرت "سلسبيل" "صابر"

---

(33) المصدر السابق ,ص08.

(34) المصدر السابق ,ص09.

للطبيب سأله الطبيب عن أمنيته في الحياة فأجابه كما ورد في الرواية "الذهاب إلى بلاد الحجاز"[35].

فاكتشف الطبيب عندها سبب مرضه وهمومه عندما قال له بأنه سوف يأتي اليوم وتذهب فيه إلى الحجاز.

وهكذا تحسنت حالة "صابر" بأمنيته الذهاب إلى الحجاز.

أما العناوين الفرعية فجاءت مقسمة إلى "13" ثلاثة عشر عنوانا ,وكأنها فصولا مجزأة يفصل بينها بعنوان يخالف العنوان الذي قبله ,لكنه يطرح مشكلة تبدأ بالألم وتنتهي بالقلق وكأنها مفارقة ,ثم تأتي صفحة بيضاء فارغة ليس مكتوب عليها أي شيء وكأنها فصل بين هذا العنوان والعنوان الذي بعده.

كان العنوان الفرعي لرواية "حكايات فات أوان روايتها" مرتبطا بالعنوان الرئيس حيث نجده يشتركان من حيث الشكل في جملة حكايات وهذا الوجود ,دليل على الارتباط بين العناوين.

من خلال قراءة الرواية نلاحظ أن هناك شيء فات ومضى من خلال مضمون الرواية "غابت الشمس" [36] حيث لما يأتي الصباح يشرق اليوم من جديد.

فيما نجد الشمس تمضي وتفوت في آخر اليوم ,وهذا دليل على الغياب بدءا من بظهور الظلام والسواد.

تدور أحداث هذا الجزء حول طائر خلف بيضة ,فلوحظت هذه البيضة من طرف عبد المجيد عنتر ,راشد عثمان ,وزكي عبد الحليم فأرادوا الاقتراب من البيضة بعد مغادرة الطائر ,ولما قرروا الاقتراب من البيضة ظهر هناك غبار من طرف الطائر فرجعوا ,وبدءوا يتحاورون مع بعضهم حول البيضة ويطرحون أسئلة ,وهكذا تعالت أصوات من مختلف المناطق والبيوت والمقاهي والدكاكين...الخ ,لكن همهم كان التصرف قبل فقس البيضة ,وهكذا طال النقاش والأخذ والرد والرأي المخالف وتبادل الاتهامات ,حتى هبط الطائر ذات ليلة بجناحيه وطال رقاده على البيضة.

أدركت الجماعة أن أوان فقس البيضة قد حان.

---

[35] المصدر السابق ,ص14.

[36] المصدر السابق ,ص19.

فكل شيء في وقته له بداية ونهاية ,يمر بسعادة كما يمر بحزن.

إلا أن القلق والحيرة يسبقان الإنسان دوما.

والعنوان الفرعي "المدينة": تدور أحداث هذا الجزء حول حكاية المدينة القديمة ,وهذا ما خصصه في نهاية المطاف حين كان يدعو إلى التراث ,كما خص بها الكبار وثبت ذلك بقوله "العيش في المدينة القديمة...لم يمنعه أحد"[37] .

وهكذا قبل أن ينتهي النهار كانت المدينة قد خلت وكأنه حل بها السواد من جديد.

و رجعوا إلى البداية التي هي مقر سكناهم ,حيث كانوا فيها يعملون ويأكلون ويتبادلون فيها كل ما فيها من بهو وفرح ,وبهذا يعيدون الأمل والحياة من جديد.

وكذلك عنوان "الخصيبي" هذا الجزء في بدايته بداية مؤلمة حزينة ,تروي له في البداية عن الموت "مات أبوك"[38] هذا دلالة على الحزن.

"مقتل الأمير الجميل": يرمز هذا إلى وجود أمير يعيش في الغابة منذ طفولته ,حتى أنه تعلق بها إلى درجة عدم التخلي عنها مهما بدت الظروف. إلا أن أمه كانت تحاول دائما معه للتخلي عن هذه الغابة ,حتى لا يلقى ما لاقاه لوالده ويقتل ,إلا أن الأمير كان مصرا على البقاء. فذات يوم بدل الحاكم الذي كان يحكم الغابة بحاكم آخر ,فذهبت له أمه وترجته بأن يترك ابنها في تلك الغابة ,فقبل الحاكم ولكنه بقي يراقب ذلك الأمير وأصبح همه الذي يشغله لكي يدبر له مكيدة يقتله بها.

لأن الأمير كانت نزهته الكبرى مع الحيوانات يفرح معهم ويتبادل الأحاسيس معهم.

حتى جاءت الساعة وجرى حوار فيها بين الأمير والحاكم وانتهت القصة بموت الأمير. رغم أن الأم كانت دوما في إلحاح مع ابنها في تحذيره لكن دون جدوى.

وبهذا أصاب الأمير ما أصاب والده (القتل) ,فبدت الحيوانات حزينة والطيور تتأثر "حتى الشمس كانت في وقت المغيب"[39] كما ورد في الرواية.

والعنوان "المحتسب": من خلال القصة نجد هناك حوار يدور بين السلطان ذو المكان العالي والرفعة وصاحب السمو ,فيما نجد معه رجل بسيط يشتغل محاسب ,فكان هناك

---

[37] المصدر السابق,ص33.

[38] المصدر السابق ,ص37.

[39] المصدر السابق ,ص49.

حوار بينهما نظرا لعدم إعجاب السلطان بالمحاسب ,رغم مكانة السلطان إلا أنه يراعي حقوق الناس رغم مركزه مكانته العلمية عكس المحاسب الذي كان ينظر إلى الناس بحسابهم "فكان يحاسب الناس ولا يحاسب نفسه" مع أن الطريق الذي يمشي فيه خاطئ.

على الرغم من كل هذا نجد نهاية القصة كمثل القصص التي سبقتها والقصص الآتية. فيها ظلم ومعاناة ,وحيرة في نهاية المطاف دلالة على ما مر به الإنسان.

"أصداء": مما يلفت الانتباه أن هناك صوتا قويا خفيا يصل إلى المدى البعيد ,حتى أن العنوان يروي قصة أن الصوت يختلف عن الجسد عند سماع الصوت ,وكأنه شاب في أول العمر صوت سلطان غمه الشيب.

وتنتهي بتساؤل وتعجب وكأن المحتسب والأصداء موضوعان مترابطان ,إلا أن لكل منهم موضوع خاص به.

فيما نجد "الزئير" من الصوت نعرف أنه صوت أسد بدون التطلع إلى قراءة القصة وبأن هذا الموضوع يتصف بالخشونة والقوة وهذا من صفات الأسد.

لكن حين الغوص في مضمون هذا الجزء نجده يشبه السلطان في قوته وجبروته بالأسد ,فشبه السلطان أو الحاكم بالأسد ,والرعية بالحيوانات التي يسيطر عليها الأسد نظرا لخوفهم منه.

فبعد أن كان هو حارس الغابة (ملك الشعب) الكل يخافه ويكون في خدمته ,حتى الذي لا يخاف منه يعمل على تجنب المعاقبة وهكذا أصبح يبدو أن الرعية وكأنها ضده لا تتحرك ولا ترد عليه رغم زئيره العالي. حتى النمر الذي كان يخدمه أصبح ضده وهكذا توالت عليه.

من خلال هذا الزئير نجد العنوان يتماشى مع أحداث القصة كما أن الروايات متقاربة في الصفحات فلا تتعدى الصفحتان أو الثلاثة.

"النبوءة": من خلال هذا نجد أن هناك من يدعي النبوءة ,أي يتنبأ بما سيحدث. فهو حوار يدور بين منجم يدعي النبوءة وبين السلطان الذي وقف موقف المحتار. فذات يوم ذهب منجم إلى السلطان فالتقى به ولما رآه قال له: أحذرك من أعوانك بأنهم سوف يقتلونك ,لكن السلطان لم يهتم بذلك ,فرجع إليه مرة أخرى فدخل الشك للسلطان فاستدعى في إحدى الأيام أحد السحرة وحكى له ما قاله المنجم ,وهذا أصبح الساحر يفعل ما يفعل

من أعماله. ورغم ذلك بقي المنجم يتردد في كل مرة على السلطان ويحذره. إلى أنه حان موعد موت السلطان فطعنه أحد أعوانه.

وكانت عند ذلك نهاية حزينة ,فالعنوان خدم المضمون وتماشى مع أحداثه.

"شاب من القرية البعيدة": تروي هذه الأحداث أن هناك شاب أتى من قرية بعيدة لا يعرف المكان الذي وصل إليه فالتقى بقائد الجند وكان ذلك الشاب يتصف بالقوة محبا للعمل نظرا لقوة عضلاته وهدوء نفسه. وعندما جرى الحوار بينهما وتبادل الكلام فأسكنه عنده ,ثم بعد ذلك نقله إلى المدينة وعلمه أساليب القتال من أجل الحرب على الشعب ,وهكذا أصبح الشعب كله يحبه.

وذات يوم خطر في بال قائد الجند أنه هناك من يترصد لمركب السلطان فأخبر عنه ذلك الشاب ,فقتله عندما كان في مخارج المدينة إلى السوق ,وهكذا كانت النهاية محزنة انتهت بقتل الأمير.

"حكاية من الزمن القادم": تروي أن هناك حوار بين مجموعة من الأشخاص البارزة داخل الرواية ,وكانوا متلازمون مع بعضهم من خلال هذا أدركنا أن ما بداخل الرواية ,كأنه هناك سرد لحياة ذاتية أي (سيرة ذاتية) ,فقال من خلالها شعرا:

"ما ثم إلا ما أراد فاترك همومك وانطرح
واترك شواغلك التي شغلت بها .....تسترح"[40]

بعدها تكلم عن نفسه وعن أمنياته وكأنها سيرة ذاتية ,ثم استدعى يوما من طرف "أبو خطوة" ,فأخذت الحيرة تنتابه ,ويفكر إلى أبعد الحدود ماذا سيقول له.

فسأله عن أحواله فأجابه بكل بساطة ,فأعجب به المعلم ,وأخبره أن ابتسامته التي كانت تشع أسنانه من خلالها بالبياض تعطيه تميزا خاصا ,وهكذا مرت الأيام.

ثم جرى حوار آخر بينهم حول البحر ,واقترح عليه إذا أسجنه ماذا يفعل ,فاختار وبدا يفكر هل إذا كان سيفعل ذلك ,فخاف وقبل طلوع الفجر عندما كان الكل نائما خرج ليغادر البيت ,فوجد "أبو خطوة" على النافذة يراقب البحر ,فسأله إلى أين؟ .فقال له: إلى البحر

---

[40] االمصدر السابق ,ص89.

للصيد. فطلب منه العودة ,فأخبره بأنه سوف يعود ذات يوم. فأخبره أنه لو لم يرجع الآن فلن يدخل بيته أبدا وهكذا أكمل كريقه إلى البحر.

وهكذا كانت نهاية القصة مظلمة على المعلم "أبو خطوة" لما غـادره الجنـدي. فهـي كالقصص الأخرى تنتهي بنهاية حزينة رغم ما مر به من سعادة ومرح في بداية الأمر.

"التراث ...لماذا نستلهم منه قصصنا؟":

بداية كانت بسؤال استفهامي ,وكأنه طلب للتفسير. في البداية رفض التراث العربي من الأدباء والأخذ بالنموذج الأوروبي ,ومن خلال هذا الشعار:

"فالتحيا الأصالة ,فالتحيا الإبداع ,فالتحيا التجديد والإصلاح"[41].

من خلال ما سبق وترابطه مع هذا يبدو وكأنه هناك تناقض ,فكيف ينادون بهذا الشعار وهم يريدون التخلي عنه ,فهذا تساؤل.

" فيوسف إدريس" في قصصه المصرية كانت تعبيرا عن الأصالة دون تقليد ,وغيرهم من الكتاب والروائيين كإحسان عبد القدوس ,وإبراهيم الورداني ,وأمين يوسف...وغيرهم.

ومن خلاله فإن المحافظة على التراث هو المحافظة على الأصالة ,ودعوة المدرسـة الحديثة إلى المثل الأوربي بهدف "تدمير الفاسد والرجعي وإقامة المقيد والضروري"[42]

ومن خلاله نصل إلى استخدام الحاضر والمحافظة على الأصالة فلا يمكن التخلي عن التراث ,فالتخلي عن التراث يعني التخلي عن الهوية.

كما كان التراث اجتهادا أساسيا في القصة القصيرة والرواية المصرية خاصة. وكمـا بدأت المحاولات في الإفادة من التراث بدءا "بجرجي زيدان" واستمرار في أعمال "خيري سعيد " و"طه حسين" ...وغيرهم إلى الأجيال الحالية.

إذن نتساءل: فما صلة التراث بالأصالة؟ لماذا ؟

"يتلازمان ليصبح في تقدير البعض شيئا واحدا؟!"[43].

فكانت الإجابة على ذلك أن الفنان يتمثل التراث بحيلة إلى ذاته.

---

[41] المصدر السابق ,ص99.

[42] المصدر السابق ,ص100.

[43] و[44] المصدر السابق ,ص104

يقول زكرياء إبراهيم: " إن العمل الأصيل يستبقي التراث ,ويلغيه في آن واحد ,أو أنه يحتفظ بهذا التراث بواسطة العمل على تجاوره"[44].

كما تناول تعريف للأصالة على أنها ليس مجرد العودة للقديم. كذلك الأصالة لا تكمن في واقعه التمايز أو الاختلاف بقدر ما تكمن في عملية الاستقلال الذاتي.

فالأصالة هي الإفادة من القديم وتضفيره في أعمال فنية تعبر عن الذات المبدعة ,كما أننا نقرأ التراث لنستلهمه لا لنبعده.

وتكمن العلاقة مع الغرب بأنها علاقة جدلية ,فكل جيل يحافظ على التراث ,كما يأخذ بالجديد حتى لا يكون هناك ركود.

وهكذا كان الجواب على العنوان باعتباره سؤال يحتاج إلى جواب.

من خلال هذه العناوين الفرعية ,نجد أن كل موضوع يخدم مل بداخل القصة ,باعتبار الرواية مجموعة قصصية تدور بواسطة حوار كما أن عنوان الرواية "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" تخدم الرواية فالعنوان في ذاته جاء حوار داخل الرواية(المضمون).

وباعتبار الرواية مجموعة قصصية وكل قصة صغيرة تتناول موضوع معين إلا أن لها نفس النهاية "الظلام والحزن".

كما أن العناوين تفهم بمجرد قراءتها ,فلما نقرأ العنوان ونسقطه على الموضوع نجده يخدمه.

وعلى الرغم من بعد العناوين إلا أنها تتفق في المضمون .وكأنه هناك ترابط وانسجام ,وهذا حتى لا يقع القارئ في ضغط نفسي أو ملل.

وبالرغم من الغموض الذي كان بين أساطير القصص إلا أنها كانت مشوقة ,إضافة إلى أن كل موضوع كان منفصل عن الموضوع الذي من بعده.

وهذا هو الجديد في الروايات والذي جذب انتباه القارئ ليتناول المزيد ,ويفكك السطور.

وبالتالي على كل قارئ أنه عندما يقرأ قصة أو رواية لا بد أن ينظر إليها من جميع الزوايا ,القريبة منها والبعيدة حتى يكتشف كل الثغرات ,ويزداد تعلقه بها أكثر ,حتى يتحصل عل نتيجة في الأخير.

الفصل الثالث: سيميائية العنوان والغلاف في الروايات المختارة

أ/ رواية الأسوار:

1- توطئة: فرغ الروائي محمد جبريل من كتابة الأسوار في السابع عشر من فبراير عام سبعين وتسعمائة وألف ,ثم اختارتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ,في العاشر من ديسمبر عام ثلاثة وسبعين وتسعمائة وألف لتكون أول رواية تصدرها في السلسلة المعروفة باسم (روايات مختارة) ,بما تمتلكه الرواية من امتيازات فنية مفارقة للمنجز الروائي العربي في ذالك الوقت.

تقع الأسوار في حوالي عشرة ومائة صفحة من القطع الصغير ,منها خمس صفحات ملأى برسوم مفعمة بالدلالة على البأس والقهر ,وصفحة مملوءة باقتباسات مختلفة مصادرها.

تكتظ الراوية بالعديد من الشخصيات ذوي الأواسط المتباينة ,وتعالج ثنائية القهر والحرية وما ينبثق عنها من ثنائيات فرعية ,كالإيثار والثبات على المبدأ ,الخيانة وحب التضحية مناجل خلاص الآخرين ,وكلها ثنائيات ذات طابع إنساني ,سبق وأن عالجها روائيون عديد ون مثل نجيب محفوظ في "الكرنك".

والأسوار تفارق المألوف على نحو ما يظهر في عتبات دخولها ,وفيما ينشر فيها من جمل حوارية فصيحة ,شديدة التكثيف ,متوترة توتر نزلاء المعتقل الذي جرت على أرضه أغلب الأحداث ,إضافة إلى ما عول عليه الكاتب من تقنيات غير مألوفة ,كالوصل ,القطع ,الاسترجاع ,القص واللصق ,الناص ,الحوار ,بل إن استقبال الأسوار يباين في شروطه استقبال غيرها من الروايات ,لاسيما في ظل التعقيد الذي لحق بالحبكة نتيجة تعويل الكاتب على التقنيات السابق ذكرها.

2- سيميائية العنوان:

الأسوار هي جمع السور ,والسور في القضية: "هو اللفظ الدال على كمية أفراد الموضوع"[45] ,ويعد العنوان (الأسوار) أول عتبات الرواية وأول ما تقع عليه عين المتلقي ,وهو عنوان متعدد الوظائف ,فهو يعرف الرواية ,ويشير إلى محتواها ,ويمارس تأثيره

---

[45] الشريف علي بن محمد الجرجاني ,التعريفات ,دار الكتب العلمية ,بيروت ,لبنان ,سنة 1995 ,ص123.

الإغرائي في المتلقي ,بفضل ما يحف به من شفيف الظلال التي يمتزج فيهــا الغمــوض بالتشاؤم ,والترقب بالتفاؤل الحذر.

وللعنوان (الأسوار) طبيعة مرجعية ,فهو يحيل إلى النص ,كما أن النص يحيــل إليــه , خاصة حين يتقدم القارئ في القراءة حيث تطالعه تقارير سردية مثل:«الأسوار بقعة رملية أو مرصوفة ,العربات المتجهة إلى السوار تقذف بنفسها في الرمال الممتدة ,ربما صادفت حفرة عميقة ,تسلم نفسها إليها بلا قصد ,ينزل السائق ,ليرفعها النزلاء فيما بعد بأكتافهم.

الأسوار من بعيد مدينة أسطورية ,كل ما بداخلها معزول عن العالم الخــارجي ,أبــراج الحراسة ,في الأركان الأربعة ,مجهزة بالأنوار الكاشفة والمدافع الرشاشــة ,الممنوعــات ,تشمل كل شيء:الأقلام والأوراق ,والصحف والراديو ,والسجائر ,والكبريــت ,والجــبن ,والحلاوة ,والشاي ,والبن»[46].

وقد وضع محمد جبريل لروايته عنوانين ,أحدهما: (الأسوار) ,وهو العنوان الرئيسي الذي تقع عليه عين القارئ أول مرة على الغلاف الخارجي ,و الآخر: عنوان مصاحب للعنوان الرئيسي وهو (لحظات مصرية) وتقع عليه عين القارئ على الغلاف الداخلي , ومن ثــم يصبح العنوان الداخلي (الأسوار لحظات مصرية). وترجع قيمة العنوان المصاحب إلــى كونه مؤشرا على قيمة الزمان "اللحظة" داخل المكان "المعتقل" الذي يحجب بأسواره أنوار الحرية عن النزلاء ,هذا إلى جانب دلالته الزمنية على قيمة اللحظة في تحديــد مصــائر أولئك النزلاء الذين يقبعون خلف الأسوار ,لقد فقدت السنون والشهور والأيام والســاعات والدقائق معانيها خلف الأسوار ,وأصبح الزمن يقاس باللحظة وما يصاحبها مــن تعــذيب وعاهات.

إن العنوانين الرئيسي "الأسوار" والمصاحب "لحظات مصرية" يؤسسان عقد القراءة بــين الكاتب والمتلقي ,وبتأثيرهما يكيف القارئ قراءته للنص ,وتأخذ توقعاته في تشكل عمــن سوف يلتقي بهم داخل الأسوار من شخصيات تمارس القمع ,وأخــرى مقموعــة ,فيهــا المتسلق والانتهازي والخائن ,وفيها المقاوم الذي لا ينال من ثباته ترغيب أو ترهيب , فيها اللص والظالم والمظلوم ,فيها أحلام الحرية التي تخبو تحت تأثير الهوان واليــأس ثــم لا تلبث أن تشرق الشمس من جديد.

---

[46] محمد جبريل ,الأسوار ,دار مصر للطباعة ,سعيد جودة وشركاه ,ط2 ,ص63.

يشكل العنوان "الأسوار لحظات مصرية " أفق التوقع لدى القارئ , يحرضه على ارتقاب النهاية ,كالإفراج عن المعتقلين ,أو تحطيم الأسوار ,أو فضح الخائنين والانتهازيين والمنحرفين ,أو شفاء النفوس من أمراضها ,إلى غير ذلك من النهايات التي تغري باستمرار فعل القراءة ليكتشف القارئ عند عتبات الخروج من النص مدى صدق أو خيبة توقعاته.

كما أن للعنوان شاعرية لا يمكن إنكارها ,لأن هذه الشاعرية تعطينا بعدا تاريخيا ,وهي قادرة على التحليق فوق نثرية الحوار عن خيبة السجناء في نتيجة الاقتراع الخائنة ,وكأنما كانت هذه الخيبة التي وقعوا فيها نتيجة حبهم الشديد ,وصفاء قلوبهم وعدم توقعهم الخيانة من داخل الأسرار أو خارجها.

لقد عبر محمد جبريل في هذا النص عن وجهة نظره دون أن يقع في المباشرة أو التقريرية ,وأدان عصرا بأكمله ,وصور مواقف السلطة من أصحاب الفكر ,لأن هذا هو بداية الفساد الذي يدمر كل شيء ,كما أعطانا بعدا إنسانيا عاما ,عن تاريخية القهر في مصر ,واستمراره أحقابا طويلة.

كما ان الواقع هو الأرضية التي يتحرك عليها محمد جبريل في روايته "الأسوار" ومن ثم بطله "الأستاذ" ,والواقع يمد محمد جبريل ببذرة الأحداث والشخوص ,وعليه فهو يستنبتها في إطارها الفني ,إنه في مقالته "تجربة ذاتية " يذكر شهادته عن روايته الأولى وملابساتها التي قابلته يوما ,في بداية عمله الصحفي في جريدتي "الجهورية" و"المساء" فيقول:«يوما طلب مني الجويلي أن أجري حوارا مع شاب ارتكب ثلاث وعشرين حادثة سرقة سيارة ,قبل أن يكتشف أمره في الحادثة الرابعة والعشرين .وروى لي الشاب عن ظروفه الاجتماعية وعن أجواء المعتقل الذي قضى فيه أعواما ... حتى الإفراج عنه في ظروف بالغة القسوة والغرابة: فقد ألح نزلاء المعتقل في طلب الإفراج ,أرسلوا برقيات إلى المسئولين ,وأضربوا عن الطعام ,وتظاهروا وتشاجروا إلى حد الاقتتال مع حراس المعتقل ,ثم لجئوا إلى وسيلة بشعة لتأكيد مطلبهم في الإفراج ,أجروا قرعة في أسماء كل النزلاء ,واختير عشرة أسماء تعرض أصحابها للموت حرقا ,علانية في ساحة المعتقل ,وكانت

تلك الوسيلة القاسية هي الباعث لاهتمام المسـئولين ,ودراسـة حـالتهم للإفـراج عـن غالبيتهم»[47].

إن الأحداث التي رواها محمد جبريل في مقالته هذه التي تشكل العمود الفقري للأحـداث ,وإن اختلفت في النص الروائي بالطبع عن الواقع الحادث ,وليست الأحداث فقط هي التي استوحى بذرتها من الواقع ,ولكن بعض الشخصيات أيضا.

ومن هنا نستطيع القول أن العنوان الخارجي للرواية "الأسوار" جاء بالفعل عاكسا للرواية وللأحداث التي تجري في مضمونها بصورة حية وواقعية ,لأن لها صـلة كبيرةبـالواقع المعاش للشعب المصري في فترة زمنية معينة وقد تكون عاكسة للواقع السياسي العربـي بصورة عامة. ومن هنا نستطيع القول أيضا أن الكاتب "محمد جبريل" هو ذلـك الرجـل الحائر المنشغل دوما بقضايا مجتمعه وبلده وهو يناضل في سبيلها دوما ,وهذا مـا أكـده الكاتب بقوله في شهادة منشورة مجلة فصول حيث يقول:«أنا مبدع مهموم سياسيا... إنها سدى اهتماماتي الشخصية والإبداعية في الوقت نفسه»[48].

جبريل المهموم سياسيا والمعني بتحقيق الحرية السياسية التي هي حـق للمـواطنين فـي المساهمة في حكم الدولة ...يوسع من مفهوم الحرية ,فالأهم عنده الكتابة عـن الحريـة. وهذا الهم السياسي يظهر نفسه في غالبية كتابات جبريـل الإبداعيـة منـه كتابـه الأول "الملاك" والذي نشره ولم يتجاوز سن الكاتب آنذاك خمسة عشر عاما بعبارة:«أشياء ثلاثة كرست حياتي للدفاع عنها: الحرية والحق والخير ...وأرى أن التمتع بالحرية كفيل بـأن يحقق الخير والحق... هل يمكن للإنسان أن يشعر بإنسانيته إلا إذا كان حرا! وهل يمكـن للإنسان أن يتمتع بالحرية إذا لم يتمتع بها الآخرون ؟!»[49].

ويقول جبريل «إن لي موقفا من القضايا الإنسانية والاجتماعية وهذا الموقف يبين عـن نفسه في أكثر من عمل قصصي وروائي ,ثمة وشيجة تربط روايتي "الأسـوار" بروايـة

---

[47] حسين علي محمد ,صورة الأستاذ في رواية الأسوار لمحمد جبريل ,موقع انترنت: www.arabicstory.net/forum/lofiuerson/index.php/t594.html

[48] زينب العسال ,جبريل ومعنى الحرية ,نشر في الموقع: www.amwague.net/amwague/19/shakhsyet/5.asp

[49] المرجع السابق.

"قاضي البهار ينزل البحر" في قضية التحقيق ,ربما تناولت الفكرة نفسها ,الموضوع ذاته في أكثر من عمل»[50].

يحمل إبداع محمد جبريل ملامح المفكر القلق ,فهو يبحث دوما عن كل ما هو حقيقي وإنساني في هذا العالم ,والإشارات الدالة التي بثها في نسج روايته وعلى لسان أبطاله وعبر اقتباسات معقدة تأكد على قيمة الفداء والتضحية ,وهي صلب علاقة المثقف بجماعته ومجتمعه.

هكذا نكون قد أوجدنا تلك العلاقة التي تربط رواية "الأسوار" بذلك الواقع المرير الذي تعيشه شعوب كثيرة في هذا العالم نتيجة للظلم والقهر الذي تمارسه السلطات الحاكمة.

ب/ حكايات الفصول الأربعة:

1- توطئة:

"...تكتب و تكتب ,وتكتب... شعور أقرب إلى الراحة ,تطمئن إليه بأنك تعبر عن نفسك ,وتستدعي الأفكار والذكريات والرؤى والخواطر التي لا رابط بينها إلا استعادة ما مضى من أعوام العمر.. تتلاحق الصور ,تتلاقى ,وتتعامد ,وتتشابك ,تختلط الملامح والشجن والتعبيرات والمشاعر ,تعود للمواقف والحكايات العجيبة ,يعود الأمل والقلق والخوف ,تحقق مما لا تقدر على تبيين ملامحه ,وتوشي الألوان والظلال قطع الفسيفساء ,في مساحة اللوحة.."[51].

هكذا ينهي الروائي المبدع "محمد جبريل "روايته –الجديدة- حكايتا الفصول الأربعة والتي تضاف إلى انجازه الإبداعي ,وكذلك إلى الإبداع الروائي العربي كله.

وهو بحق يأخذ الإبداع بجدية ودأب ,وهذا الأمر يتبينه المتتبع لمسيرته الأدبية حيث أن أعماله الأدبية تدهشك دوما بتطورها الملحوظ في تقنيات السرد ,وهو يتحدث كثيرا عن (حي بحري) والذي تدور فيه معظم إبداعاته الروائية حيث نجده يقول: «...الحنين

---

(50) المرجع السابق.

(51) محمد جبريل ,حكايات الفصول الأربعة ,دار البستاني للنشر والتوزيع ,سنة2004 ,ص139-140.

إلى المكان عندي..يتمثل في حنيني إلى (حي بحري) ,وهو الحي الذي ولدت فيه ,وإذا كنت أحيا –الآن– بعيدا عنه ,نتيجة لظروف عملي في القاهرة ,فإنه يحيا في داخلي دوما....المعتقدات ,والعادات والتقاليد ,وحياة الصيادين ,وأضرحة الأولياء ,والحياة في الميناء ,وصيد العصاري ,وليال رمضان ,والموالد والأذكار ,وكل ما يجتذبني إلى ذلك الزمن القديم...أنا من المفتونين بالمكان المصري وقد تمنيت أن تتاح لي الفرصة نفسها....»[52].

لا تعدو أن تكون هذه القراءة سوى وقفات تأمل عند بعض الشخصيات ,الأحداث التي بثها الفنان المبدع بفرشاته ,العقبة بزخم المشاعر والإحساسات الجميلة في السرد الروائي ,المصاغ بحنكة ,وحذق وبراعة لا متناهية.

وعموما الموضوع الأساسي الذي أثاره الروائي في هذه الرواية هو موضوع الشيخوخة ,الموت التدريجي للقدرات البدنية ,صرع الجسد مع الموت الذي يؤذن بالمجيء ,مما يشغل الكاتب في مجمل عمله الروائي ,وخاصة في هذه الرواية ,لعل في عنوانها وحده ,"حكايات الفصول الأربعة" ما يشير إلى هذه الموضوعة ,ليست تلك فقط فصول السنة الأربعة ,بل هي أساسا فصول العمر الأربعة ,ليست فقط فصولا تمر بها سنوات بطل أو شخص واحد –في متن الرواية– بل هي أيضا موزعة على شخوص الرواية بحذق وذكاء سردي ملحوظ ,من ربيع الصبا ,وعنفوان العمر إلى خريف التهاوي والإيذان بالسقوط ,ومنه إلى الشتاء الموحش القاحل.

ومن هذه الأرضية الخصبة انطلق "محمد جبريل" في رسم ملامح شخصيته البطلة وهو "رفعت القباني" وهو يمر بهذه الفصول وما مدى تأثير كل فصل في حياته وكيف أن حياته أصبحت مجرد فصول ,يمضي فصل ويليه الآخر ,وهكذا دواليك... فالعمر يمضي وكل شيء يمضي معه.

2– سيمياء العنوان:

العنوان "حكايات الفصول الأربعة"

---

[52] محمد جبريل وحكاية الفصول الأربعة ,نشرت في الموقع:
www.amwague.net/amwague/19/shakhsyet/10.asp

حكايات جمع حكاية (والحكاية هي "قصة الأحداث الماضية" إن الأمر يتعلق حسبما يذكر بنفست "بتقديم الوقائع الحادثة في لحظة ,بدون تدخل للمتكلم في القصة" ويضيف "على الكاتب أن يصور ما هو غريب في قصة الأحداث من تأملات ومقارنات وحكم ,وبصفة أوضح لا يكون هناك راو ,يتم عرض الأحداث باعتبارها وقعت كما تظهر في أفق الحكاية)[53].

ورد في لسان العرب لابن منظور:

فَصَلَ: خرج

والفصل: واحد الفصول

والفاصلة: التي في الحديث ,من أنفق نفقة فاصلة في سبيل الله فبسبعمائة ,وفي رواية فله من الأجر كذا ,تفسيرها في الحديث أنها التي فصلت بين إيمانه وكفره.

وقيل يقطعها من ماله ويفصل بينها وبين مال نفسه ,وفصل عن بلد كذا يفصل فصولا. ففصل يكون لازما وواقعا ,وإذا كان واقعا فمصدره الفصل ,وإذا كان لازما فمصدره الفُصُولُ[54]

وجاء في متن اللغة لأحمد رضا في مادة (ف ص ل)

فصل: فصلاً وفصالاً المولود عن الرضاع فطمه وفصلاً بين شيئين

فصَلَ الشيء: بينه وجعله فصولا متمايزة والكتاب جعله فصولا.

والعقد: وضع بين كل لؤلؤتين خرزة.

فصل الخطاب: كلمة أما بعد[55]

أما الشريف على بن محمد الجرجاني في كتابه (التعريفات) نجده يعرف الفصل كما يلي: الفصل: كلي يجمل على الشيء في جواب أي شيء هو في جوهره ,كالناطق والحساس فالكلي يشمل سائر الكليات ,,بقولنا يحمل على الشيء في جواب أي شيء هو يخرج النوع والجنس والعرض العام لأن النوع والجنس يقالان في جواب ما هو لا جواب أي

---

[53] دليلة مرسلي وآخرون ,مدخل إلى السيميوطيقا (نص–صورة) ,ترجمة عبد الحميد بورايو (جامعة تلمسان) ,ديوان المطبوعات الجامعية ,سنة 1995.

[54] ابن منظور ,لسان العرب ,ج11 ,ص524.

[55] أحمد رضا ,متن اللغة ,م1 ,منشورات دار المكتبة (بيروت) ,سنة1958 ,ص418.

شيء ,أما العرض لا يقال في الجواب أصلا ,وبقولنا في جوهره يخرج الخاصة لأنها وإن كانت مميزة للشيء لكن لا في جوهره وذاته ,وهو قريب أن ميزه عن مشاركاته الجنس البعيد كالإحساس للإنسان.

والفصل في اصطلاح أهل المعاني ترك عطف بعض الجمل في بعض حروفه ,والفصل قطعة من الباب مستقلة بنفسها منفصلة عمل سواها[56].

عموما لقد ذكرنا في تعريفاتنا لكلمة الفصل دون الكلمات الأخرى التي جاءت في العنوان لأن كلمة (حكايات) ستعرف في مواضع لاحقة أما كلمة (الأربعة) فهي واضحة لا تحتاج إلى تعريف فهي تشكل مرتبة من مراتب الأعداد أو بالأحرى هي عدد.

ورواية: حكايات الفصول الأربعة ؛هي سيرة حياة–رفعت القباني– والتي اضطر لكتابتها ,بعد أن حبس في شقته –بالطابق الثاني عشر– لتعطل المصعد:

«...تشرد عيناك في تلاقي البنايات والسماء والأفق....

شمس الضحى تصبغ الواجهات والأسطح والمدى ,أسراب الطير تلتمع في هوج الأشعة كنثار الفضة ,تحط على الأمواج ,تلتقط الأسماء ,ثم تعاود الطيران. الفلوكة الصغيرة تتمايل وهي تجر الطراحة في عومها المتباطئ ,أصداء إيقاع الأمواج تتداح على الشاطئ ,أصوات الطريق شاحبة من وراء النافذة الزجاجية المغلقة....

حين ترامى صوت من الطوابق التحتية: المصعد معطل ,اصطدام كل ما أعددت له نفسك بحائط مسدود ,لم تعد تملك التصرف الذي يصلك بالأماكن التي كنت تعد نفسك للذهاب إليها في داخل المدينة ,مقهى التريانون ,مكتبة دار المعارف بالمنشية ,مبنى الغرفة التجارية ,.....الصعود إلى الطابق الثاني عشر ,لم يعد متاحا منذ ذلك المساء الذي ارتميت فيه –بثياب الخروج– على أول كرسي تصادفه في الصالة. خانك الجسد ,وتهيأ للسقوط.....»[57].

---

[56] الشريف علي بن محمد الجرجاني ,التعريفات ,دار الكتب العلمية ,بيروت (لبنان) ,سنة 1995 ,ص167.

[57] محمد جبريل ,الفصول الأربعة ,ص13-14.

ومن البداية يدخلنا –الكاتب– في الحدث ,الذي كبل حرية الراوي ,جعله يمكث في شقته ,يتأمل حياته الفائتة ,بكل ما فيها ...وينثر بقلمه–ما يعنيه من وهن الشيخوخة ورؤيته للعجز والموت.....

«...لم تعد تجلس إلى مكتبك ,أو تتحرك من موضعك ,إلا بجهد تشعر به وإن حاولت إخفاؤه كأنك تداري ما يجب ألا يعرفه الآخرون....»[58].

ثم أخذ يحدد معالم الشقة –ببراعته المعهودة في وصف المكان– :«أدهشك موقعها المطل في الطابق الثاني عشر على شبه جزيرة الإسكندرية ,البحر من الجهات الثلاث والكورنيش والبيوت والجوامع والساحات والشوارع والأسواق...... اكتفيت –في الأيام التالية– بالنظرة الخاطفة السريعة ,ثم الفت المشاهد دون أن تشعر بالدوار ,أو الميل إلى إلقاء نفسك ,أو تغادر موقعك...»[59].

ويسرد الراوي علاقاته المختلفة بالأصدقاء .. كيفية تعرفه على زوجته ,الخلافات في الرأي مع أولاده ,والهوة بين الأجيال: رضوخه لرغبة ابنته إيناس ,والزواج من زميلها ياسر ,رغم اعتراضه على ذلك:

«–زوجتك ابنتي !

قال بهجت عبد المنعم العبارة ,ويدك في يده تحت المنديل الأبيض– وأنا قبلت»[60].

وهجرة ابنه هاني ,وعدم الالتفات إلى نصائحه بعدم السفر ,والبحث عن فرصة عمل أخرى.

«قال هاني :

–حصلت على شهادة التجنيد مقابل حصولي على بكالوريوس التجارة...ثم في لهجة باترة:

–من حقي الآن أن أرحل!

كان قد عرف البلد الذي يهاجر إليه ,وأدهى كل أوراقه ,الموعد وحده هو ما أبلغنا به ,تستطيعون وداعي على باب الشقة ,أو في المطار....»[61].

---

(58) المرجع نفسه ,ص14.

(59) المرجع نفسه ,ص16.

(60) المرجع نفسه ,ص29.

ولقد بث في ثنايا الرواية ,لمسات سياسية خاطفة ؛ولكنها دالة:«ولدت بعد عام من ثورة 1919م ,وكنت في السابعة حين توفي سعد زغلول ,أحدث تطورات الفترة تأثيراتها في نفسك. الوفد الحزب...ثم تبدلت المشاعر بمعارك الزعامات وإلغاء دستور 1923 ,والقمصان الزرقاء ,والقمصان الخضراء ,والقمصان الصفراء ,وتزييف الانتخابات ,وخيانات الأحزاب ,والأزمة الاقتصادية ,وتدخل قصر الدبارة ,والحرب العالمية الثانية ,وحادثة 4 فبراير ,وحزب فلسطين ,ومعارك القناة ,وثورة يوليو ,وعدوان 1956 ,ونكسة 1967....»[62].

لقد نجح الكاتب في التعبير عن خلجات –الراوي– وما تعتمل الشخصية من مشاعر: «زاد إحساسك بالوحدة ,غلبك التأثر ,تمنيت لو تذهب إلى مكان بعيد ,يخلو من البشر تماما ,تتمدد على رمال الشاطئ ,تأثر الأمواج تغطيك ,تغسلك ,تنحسر تعود لتغطيك ,وتغسلك إلى ما نهاية.

تضيء النور ,وتعيد تأمل ما حولك: الأثاث السائر ,المكتبة ,التلفزيون ,النوافذ ,الشرفات....

تنظر –بآلية– إلى ساعة الحائط ,تحت إفريز السقف. الحادية عشرة وخمسة عشرة دقيقة. أكثر من ساعة ولم تذهب للتبول....»[63].

العنوان "حكايات الفصول الأربعة" جاء مرآة عاكسة لتلك الفصول التي مر بها "رفعت القباني" بطل الرواية في حياته ,فالكاتب جعلنا نعيش تلك الأحداث التي ميزت السيرة الذاتية للبطل ,جعلنا نقف على أهم محطاته ,بدءا بربيع العمر ,أين يعيش رفعت أحلى أيام عمره وأجملها ,لأنه فيها درس واشتغل وعاش قصة حب مع زوجته رئيفة ثم تزوج بها ,وأنجبا طفلين وطفلة ,فكانت أحلى اللحظات ,وأزهاها ,تماما كزهر الربيع تلونه الأفراح ولعب الأطفال وحب الزوجة وعطفها ,في ربيع العمر كان الجسم قويا ,قادرا على الانتقال وتحمل المشاق والصعاب ,القلب كان كبيرا ,يسع كل الهموم والمشاكل ,وكان وكان...

(61) المرجع نفسه ,ص59.
(62) المرجع نفسه ,ص48-49.
(63) المرجع نفسه ,ص101.

لكن الربيع لا يدوم ,فسرعان ما يأتي الصيف فتتأزم الأمور وتزداد الحرارة فتتفرق العائلة وتغادر السعادة منزل "رفعت القباني" بسفر ابنه إلى الخارج ,بحثا عن العمل ,وزواج ابنته إيناس من شخص يرفضه ,فهو قبل في نهاية المطاف ,لإرضائها فقط ,والابن الآخر الذي يغرق في بحر السرقة والمخدرات والتهريب ,وما يلبث الخريف حتى تتساقط أوراقه وتهب عواصفه حاملة معها نهاية حزينة ,فتموت "رئيفة" زوجته ,ذات يوم وهما يسيران معا في احد الشوارع العامة ,وتقدمت السنون وأصبح "رفعت" مريضا يحس بالتعب والإرهاق والضجر من كل شيء ,إنه عالم الشيخوخة الذي يدخله من بابه الواسع ,وبدون جواز سفر ,فالإنسان لا يشعر أبدا بالأيام الجميلة كيف تنقضي ولا يشعر بالجسد كيف يتعب ويشيخ ,ويعجز عن أداء وظائف عديدة ,ذلك هو خريف العمر وما أصعبه من خريف ,تضيع فيه الأحلام وتتكسر الأشياء الجميلة ,ويصبح العالم مظلما كئيبا ,لا حياة فيه ولا نفس ,معلنا نهايته ليأتي بعده شتاء العمر إن صح القول وهو نهاية المطاف ,الموت المحتوم ,أين أصبح "رفعت" أسير غرفته وذكرياته وأحزانه ,يعيش في الظلام. أين الأحباب؟ أين ضحكة الأولاد؟ أين أقدامك التي تصعد السلم آلاف المرات؟ وأين؟ ...وأين؟

كل شيء رحل مع ربيع العمر ,وما تبقى أخده الخريف وإن بقي شيء آخر يقدمه شتاء العمر فهو الوحدة القاتلة والموت المحتوم والشيخوخة المرعبة فلم يبق شيء سوى عظام هرمة وجسد هامد لا يقوى على فعل شيء ,إنه شبح الشيخوخة الذي يطاردنا في آخر أيام عمرنا ,وإن كنا اليوم شبابا نتقد حيوية ,فإن غد آت ,والشيخوخة آتية لا محالة.

جـ/ رواية حكايات وهوامش من حياة المبتلى:

1- سيميائية العنوان:

انقسم العنوان في الرواية إلى قسمين: حيث برز القسم الأول على ظهر الغلاف (العنوان الرئيسي) أما القسم الثاني فاحتل مكانة في متن الرواية.

كما احتوت الرواية على مجموعة من العناوين الفرعية ,اشتملت على ثلاث عشر عنوانا ,وكل واحد منها منفصل عن الآخر ,لكن في المضمون هناك علاقة تربطهما مع بعضها البعض.

والعنوان الرئيسي هو بمثابة سؤال إشكالي ,والنص إجابة على هذا الإشكال.

وعنوان الرواية "حكايات وهوامش من الحياة" جملة مفخخ منمق.

وكما هو معروف لدى القارئ أن العنوان يعلن عن طبيعة النص ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص.

ومن خلال هذا العنوان نحاول الدخول داخل هذه العمارة والغوص فيها بواسطة تحليل سيميائي للعنوان الرئيس ثم العناوين الفرعية.

بواسطة الوقوف على المعنى المعجمي للكلمات المكونة للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية ,ثم محاولة معرفة الدلالة الكامنة خلف هذه العناوين.

جاء في متن اللغة في مادة (ح ك م):

«حكي: حكاية الشيء: أتى بمثله وعلى صفته ,وعند الحديث نقله كما هو "وحكَى حكايةً" لغة: فهو حاكٍ للحديث ,والحديث محْكي ومحكمو ,وفلانا حكاه وشابهه وفعل فعله أو قال قوله ساء»[64].

«حكي: حكي العقدة: شدها

لغة في الهمز ,وعليهم غلبهم

اِحتكى أمره: استحكم. وما احْتكَى في صدري أي ما وقع فيه.

حاكاه: ماثله وشابهه وجرى على مثل فعله أو قوله امرأة حَكْيٌ نمامةٌ»[65] .

«هَمَشَ: وهَمِشَ: هَمْشاً:

أكثر الكلام في غير صواب ,هامش منه عاجله في الأكل. تهامشوا: دخل بعضهم في بعض وتحركوا ,والهمش "مصدر" الجمع ,والهِمَش: السريع العمل بأصابعه. والهَمْشة: الكلام والحركة.

الهامش: حاشية الكتاب "مولّد"

الهمش: والحديث من النساء التي تهمش الكلام وتُجلب»[66].

«من: حرف جر خافض للابتداء نحو: سرت من الشام ,وللتبحيض ,وهي التي تسد مسدها بعض ,نحو: أخذت من الدراهم.

---

[64] أحمد رضا ,معجم متن اللغة ,م2 ,منشورات مكتبة الحياة لبنان ,1958 ,ص141.

[65] المرجع نفسه ,ص141.

[66] أحمد رضا ,معجم متن اللغة ,ص663.

ولبيان الجنس نحو: ما يفتح الله للناس من رحمة ؛ولله ذرّك من بطل وكثيرا ما تقع بعد ما ومهما لفرط إبهامها ,وللتعليل نحو: فعلت ذلك من أجلك»[67].

وجاء في مادة (ح ي ت)

الحياة: قوة النمو ,وقوة الحس ,وقوة العقل والشعور[68]

«والحياة هي نقيض الموت والمنفعة ,يقال: ليس لفلان حياة أي ليس عنده نفع ولا خير.

الحياة الطيبة: الرزق الحلال أو الجنة»[69]

وجاء في مادة (ب ل ت)

«بَلَتَ. بَلْتًا. الكلام: فصله تفصيلا.

ويميناً: حلفها.

بَلُتَ: فَصُحَ ولَبُبَ»[70].

هذا عن المعنى المعجمي ,أما عن الدلالة أو المعاني الخفية التي يمكن أن يعلن عنها هذا العنوان نقول "رواية حكايات وهوامش من حياة المبتلى" ,عندما نقرأ الرواية نجدها مليئة بأشكال الحزن والقلق والمآسي ,هذه الأحاسيس التي تطاردنا دوما في حياتنا .

بدأت رواية "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" بالتمني كما أنها ختمت بنفس الغرض.

حيث تدور الأحداث حول معاناة شخص أراد أن يحافظ على بلاده والاستقرار فيها والمحافظة على الأجيال الأخرى. وأن لا يغادر بلاده مهما كانت الأحوال ومهما ساءت الظروف وقست عليه الأيام ,ومن ثمة تبدأ لحظات البؤس والشقاء.

فالرواية بدأت بأمثلة شعبية كانت بعضهاعبارة عن نصائح من والده: "يا داري يا ستراه عاري"

فكان مثال شعبي يفهمه العام والخاص ,المثقف وغير المثقف ,وكأن الرواية موجهة للجميع ,وهذا ما نجده من كثير من الروايات.

---

(67) المرجع نفسه ,ص354.

(68) المرجع نفسه ,ص211.

(69) المرجع نفسه ,ص211.

(70) المرجع نفسه ,ص331.

وهذه الرواية تسرد لنا حكاية شخص قست عليه الأيام وظروف الحياة ,وكم تعذب في حياته رغم الفقر والقهر وسوء الأحوال. إلا أنه لم يغادر بلاده وظل فيها وتمكن في البداية من وضع أسس لها. وهناك ما يثبت ذلك من الرواية من خلال سؤال أمه لــه "إن كــان سيكمل خطوات زواجه من ابنة عمه سلسبيل"[71].

وبعد أن تمكن هذا الشاب "صابر" من الاستقرار كانت له بنت عم تــدعى "سلســبيل" ,فتزوج بها. كما أنه بنى بنفسه الغرفة التي تزوج فيها وكان يعتمد على نفسه فــي كــل الأحوال ويرفض حتى مساعدة أقرب الناس إليه زوجته ,لكن مع توالي الأيام وبدء ظهور التعب بدا يقتنع "صابر" بمساعدة "سلسبيل" مع أنها كانت ضعيفة. فعمــلا علــى خدمــة الأرض وزرعوها واستفادوا منها ,وهكذا أصبح الخير يكفي ويزيد كما ورد في الروايــة "دوام الحال على المحال"[72].

وهنا تلمح آثار لتلك الصعوبة التي ظهرت في بداية الأمر ,لما بذلوه من جهد مــادي ومعنوي. هذا بعد أن تعرض لقوافله قطاع الطرق أثناء رحلاتهم في طريق الحجاز.

فلقد مرت الحياة بين "صابر" و"سلسبيل" في البداية هادئة هانئة في ضحك وأغاني.

إلا أن الأيام تدور وتعود عليهم بالسوء والقلق والحيرة على ما كانوا فيه.

وبدأ خلالها الظلام يسود حياتهما كما مثل ذلك في "السحابة السوداء التي تحجب ضــوء الشمس"[73].

وهكذا هبط المرض على "صابر" ولزم الفراش ,وبدت "سلسبيل" فاقــدة للحيلــة قلقــة تتجول بين الشوارع باحثة عن طريق لمعالجة "صابر" ,تسأل الطبيب والمنجم والســاحر ,وكل من تلتقي به تحكي له همها وتسأله إن كان هناك دواء لعلاج "صابر". باعت كل ما تملك لديها من أجل الإنفاق على علاجه.

لكن الأطباء في كل مرة يفشلون في التعرف على بواعث مرضه. ولم يبق "السلســبيل" شيء تبيعه لعلاجه ما عدا الخلخال الذي أهداه لها "صابر" في أيام الخوالي ,فباعته ورغم

---

(71) محمد جبريل ,حكايات وهوامش من حياة المبتلى ,الهيئة العامة لقصور الثقافة ,نوفمبر 1996 ,ص7.

(72) المرجع السابق ,ص08.

(73) المرجع السابق ,ص09.

ذلك لم يشفى ,ومع مرور الأيام صارح الطبيب "سلسبيل" بكل شيء. فقلقت ثم استعاذت بالله من الشيطان الرجيم وذهبت لتطوف بين الأضرحة والأولياء وتنذر النذور ,لأنه لم يبق لها حيلة أخرى غيرهم ,ثم التمست الرقى والتعاويذ والرقص ,وبعدها غادرت بيتها وتنازلت عن كل شيء ؛فكان همها الوحيد علاج "صابر".

وبينما هي تبحث هنا وهناك التقت بطبيب آخر فذهبت إليه وحكت له عن مرض "صابر" بعد كل تلك المعاناة ,فطلب منها أن تحضره ,ولما أحضرت "سلسبيل" "صابر" للطبيب سأله الطبيب عن أمنيته في الحياة فأجابه كما ورد في الرواية "الذهاب إلى بلاد الحجاز"[74].

فاكتشف الطبيب عندها سبب مرضه وهمومه عندما قال له بأنه سوف يأتي اليوم وتذهب فيه إلى الحجاز.

وهكذا تحسنت حالة "صابر" بأمنيته الذهاب إلى الحجاز.

أما العناوين الفرعية جاءت مقسمة إلى "13" ثلاث عشر عنوانا ,وكأنها فصولا مجزأة يفصل بينها بعنوان يخالف العنوان الذي قبله ,لكنه يطرح مشكلة تبدأ بالألم وتنتهي بالقلق وكأنها مفارقة ,ثم تأتي صفحة بيضاء فارغة ليس مكتوب عليها أي شيء وكأنها فصل بين هذا العنوان والعنوان الذي بعده.

كان العنوان الفرعي لرواية "حكايات فات أوان روايتها" مرتبطا بالعنوان الرئيس حيث نجده يشتركان من حيث الشكل في جملة حكايات وهذا الوجود ,دليل على الارتباط بين العناوين.

من خلال قراءة الرواية نلاحظ أن هناك شيء فات ومضى من خلال مضمون الرواية "غابت الشمس" [75] حيث لما يأتي الصباح يشرق اليوم من جديد.

فيما نجد الشمس تمضي وتفوت في آخر اليوم ,وهذا دليل على الغياب بدءا من بظهور الظلام والسواد.

تدور أحداث هذا الجزء حول طائر خلف بيضة ,فلوحظت هذه البيضة من طرف عبد المجيد عنتر ,راشد عثمان ,وزكي عبد الحليم فأرادوا الاقتراب من البيضة بعد مغادرة

---

(74) المرجع السابق ,ص14.

(75) المرجع السابق ,ص19.

الطائر ,ولما قرروا الاقتراب من البيضة ظهر هناك غبار من طرف الطائر فرجعوا ,وبدءوا يتحاورون مع بعضهم حول البيضة ويطرحون أسئلة ,وهكذا تعالت أصوات من مختلف المناطق والبيوت والمقاهي والدكاكين...الخ ,لكن همهم كان التصرف قبل فقس البيضة ,وهكذا طال النقاش والأخذ والرد والرأي المخالف وتبادل الاتهامات ,حتى هبط الطائر ذات ليلة بجناحيه وطال رقاده على البيضة.

أدركت الجماعة أن أوان فقس البيضة قد حان.

فكل شيء في وقته له بداية ونهاية ,يمر بسعادة كما يمر بحزن.

إلا أن القلق والحيرة يسبقان الإنسان دوما.

والعنوان الفرعي "المدينة": تدور أحداث هذا الجزء حول حكاية المدينة القديمة ,وهذا ما خصصه في نهاية المطاف حين كان يدعو إلى التراث ,كما خص بها الكبار وثبت ذلك بقوله "العيش في المدينة القديمة...لم يمنعه أحد"[76] .

وهكذا قبل أن ينتهي النهار كانت المدينة قد خلت وكأنه حل بها السواد من جديد.

و رجعوا إلى البداية التي هي مقر سكناهم ,حيث كانوا فيها يعملون ويأكلون ويتبادلون فيها كل ما فيها من بهو وفرح ,وبهذا يعيدون الأمل والحياة من جديد.

وكذلك عنوان "الخصيبي" هذا الجزء في بدايته بداية مؤلمة حزينة ,تروي له في البداية عن الموت "مات أبوك"[77] هذا دلالة على الحزن.

"مقتل الأمير الجميل": يرمز هذا إلى وجود أمير يعيش في الغابة منذ طفولته ,حتى أنه تعلق بها إلى درجة عدم التخلي عنها مهما بدت الظروف. إلا أن أمه كانت تحاول دائما معه للتخلي عن هذه الغابة ,حتى لا يلقى ما لاقاه لوالده ويقتل ,إلا أن الأمير كان مصر على البقاء. فذات يوم بدل الحاكم الذي كان يحكم الغابة بحاكم آخر ,فذهبت له أمه وترجته بأن يترك ابنها في تلك الغابة ,فقبل الحاكم ولكنه بقي يراقب ذلك الأمير وأصبح همه الذي يشغله لكي يدبر له مكيدة يقتله بها.

لأن الأمير كانت نزهته الكبرى مع الحيوانات يفرح معهم ويتبادل الأحاسيس معهم.

---

(76) محمد جبريل ,حكايات وهوامش من حياة المبتلى,ص33.

(77) المرجع السابق ,ص37.

حتى جاءت الساعة وجرى حوار فيها بين الأمير والحاكم وانتهت القصة بموت الأمير. رغم أن الأم كانت دوما في إلحاح مع ابنها في تحذيره لكن دون جدوى.

وبهذا أصاب الأمير ما أصاب والده (القتل) ,فبدت الحيوانات حزينة والطيور تتأثر "حتى الشمس كانت في وقت المغيب"[78] كما ورد في الرواية.

والعنوان "المحتسب": من خلال القصة نجد هناك حوار يدور بين السلطان ذو المكان العالي والرفعة وصاحب السمو ,فيما نجد معه رجل بسيط يشتغل محاسب ,فكان هناك حوار بينهما نظرا لعدم إعجاب السلطان بالمحاسب ,رغم مكانة السلطان إلا أنه يراعي حقوق الناس رغم مركزه مكانته العلمية عكس المحاسب الذي كان ينظر إلى الناس بحسابهم "فكان يحاسب الناس ولا يحاسب نفسه" مع أن الطريق الذي يمشي فيه خاطئ.

على الرغم من كل هذا نجد نهاية القصة كمثل القصص التي سبقتها والقصص الآتية. فيها ظلم ومعاناة ,وحيرة في نهاية المطاف دلالة على ما مر به الإنسان.

"أصداء": مما يلفت الانتباه أن هناك صوت قوي خفي يصل إلى المدى البعيد ,حتى أن العنوان يروي قصة أن الصوت يختلف عن الجسد عند سماع الصوت ,وكأنه شاب في أول العمر صوت سلطان غمه الشيب.

وتنتهي بتساؤل وتعجب وكأن المحتسب والأصداء موضوعان مترابطان ,إلا أن لكل منهم موضوع خاص به.

فيما نجد "الزئير" من الصوت نعرف أنه صوت أسد بدون التطلع إلى قراءة القصة وبأن هذا الموضوع يتصف بالخشونة والقوة وهذا من صفات الأسد.

لكن حين الغوص في مضمون هذا الجزء نجده يشبه السلطان في قوته وجبروته بالأسد ,فشبه السلطان أو الحاكم بالأسد ,والرعية بالحيوانات التي يسيطر عليها الأسد نظرا لخوفهم منه.

فصوت الأسد مثل صوت السلطان ,كما أنه قال الخدم القط الذي ينهضه بموائه والنعامة بالإضافة إلى الحيوانات الأخرى البريئة.

فبعد أن كان هو حارس الغابة (ملك الشعب) الكل يخافه ويكون في خدمته ,حتى الذي لا يخاف منه يعمل على تجنب المعاقبة وهكذا أصبح يبدوا أن الرعية وكأنها ضده لا

---

(78) المرجع السابق ,ص49.

تتحرك ولا ترد عليه رغم زئيره العالي. حتى النمر الذي كان يخدمه أصبح ضده وهكذا توالت عليه.

من خلال هذا الزئير نجد العنوان يتماشى مع أحداث القصة كما أن الروايات متقاربة في الصفحات فلا تتعدى الصفحتان أو الثلاثة.

"النبوءة": من خلال هذا نجد أن هناك من يدعي النبوءة ,أي يتنبأ بما سيحدث. فهو حوار يدور بين منجم يدعي النبوءة وبين السلطان الذي وقف موقف المحتار. فذات يوم ذهب منجم إلى السلطان فالتقى به ولما رآه قال له: أحذرك من أعوانك بأنهم سوف يقتلونك ,لكن السلطان لم يهتم بذلك ,فرجع إليه مرة أخرى فدخل الشك للسلطان فاستدعى في إحدى الأيام أحد السحرة وحكى له ما قاله المنجم ,وهذا أصبح الساحر يفعل ما يفعل من أعماله. ورغم ذلك بقي المنجم يتردد في كل مرة على السلطان ويحذره. إلى أنه حان موعد موت السلطان فطعنه أحد أعوانه.

وكانت عند ذلك نهاية حزينة ,فالعنوان خدم المضمون وتماشى مع أحداثه.

"شاب من القرية البعيدة": تروي هذه الأحداث أن هناك شاب أتى من قرية بعيدة لا يعرف المكان الذي وصل إليه فالتقى بقائد الجند وكان ذلك الشاب يتصف بالقوة محبا للعمل نظرا لقوة عضلاته وهدوء نفسه. وعندما جرى الحوار بينهما وتبادل الكلام فأسكنه عنده ,ثم بعد ذلك نقله إلى المدينة وعلمه أساليب القتال من أجل الحرب على الشعب ,وهكذا أصبح الشعب كله يحبه.

وذات يوم خطر في بال قائد الجند أنه هناك من يترصد لمركب السلطان فأخبر عنه ذلك الشاب ,فقتله عندما كان في مخارج المدينة إلى السوق ,وهكذا كانت النهاية محزنة انتهت بقتل الأمير.

"حكاية من الزمن القادم": تروي أن هناك حوار بين مجموعة من الأشخاص البارزة داخل الرواية ,وكانوا متلازمون مع بعضهم من خلال هذا أدركنا أن ما بداخل الرواية ,كأنه هناك سرد لحياة ذاتية أي **(**سيرة ذاتية**)** ,فقال من خلالها شعرا:

"ما ثم إلا ما أراد فاترك همومك وانطرح

واترك شواغلك التي شغلت بها .....تسترح"[79]

بعدها تكلم عن نفسه وعن أمنياته وكأنها سيرة ذاتية ,ثم استدعى يوما من طرف "أبـــو خطوة" ,فأخذت الحيرة تنتابه ,ويفكر إلى أبعد الحدود ماذا سيقول له.

فسأله عن أحواله فأجابه بكل بساطة ,فأعجب به المعلم ,وأخبره أن ابتسامته التي كانت تشع أسنانه من خلالها بالبياض تعطيه تميزا خاصا ,وهكذا مرت الأيام.

ثم جرى حوار آخر بينهم حول البحر ,واقترح عليه إذا أسجنه ماذا يفعل ,فاختار وبدا يفكر هل إذا كان سيفعل ذلك ,فخاف وقبل طلوع الفجر عندما كان الكل نائما خرج ليغادر البيت ,فوجد "أبو خطوة" على النافذة يراقب البحر ,فسأله إلى أين؟ .فقال له: إلى البحـــر للصيد. فطلب منه العودة ,فأخبره بأنه سوف يعود ذات يوم. فأخبره أنه لو لم يرجع الآن فلن يدخل بيته أبدا وهكذا أكمل كريقه إلى البحر.

وهكذا كانت نهاية القصة مظلمة على المعلم "أبو خطوة" لما غـــادره الجنـــدي. فهـــي كالقصص الأخرى تنتهي بنهاية حزينة رغم ما مر به من سعادة ومرح في بداية الأمر.

"التراث ...لماذا نستلهم منه قصصنا؟":

بداية كانت بسؤال استفهامي ,وكأنه طلب للتفسير. في البداية رفض التراث العربي من الأدباء والأخذ بالنموذج الأوروبي ,ومن خلال هذا الشعار:

"فالتحيا الأصالة ,فالتحيا الإبداع ,فالتحيا التجديد والإصلاح"[80].

من خلال ما سبق وترابطه مع هذا يبدو وكأنه هناك تناقض ,فكيف ينادون بهذا الشعار وهم يريدون التخلي عنه ,فهذا تساؤل.

" فيوسف إدريس" في قصصه المصرية كانت تعبيرا عن الأصالة دون تقليد ,وغيرهم من الكتاب والروائيين كإحسان عبد القدوس ,وإبراهيم الورداني ,وأمين يوسف...وغيرهم.

ومن خلاله فإن المحافظة على التراث هو المحافظة على الأصالة ,ودعوة المدرســـة الحديثة إلى المثل الأوربي بهدف "تدمير الفاسد والرجعي وإقامة المقيد والضروري"[81]

[79] المرجع السابق ,ص89.

[80] المرجع السابق ,ص99.

[81] المرجع السابق ,ص100.

ومن خلاله نصل إلى استخدام الحاضر والمحافظة على الأصالة فلا يمكن التخلي عن التراث ,فالتخلي عن التراث يعني التخلي عن الهوية.

كما كان التراث اجتهادا أساسيا في القصة القصيرة والرواية المصرية خاصة. وكما بدأت المحاولات في الإفادة من التراث بدءا "بجرجي زيدان" واستمرار في أعمال "خيري سعيد " و"طه حسين" ...وغيرهم إلى الأجيال الحالية.

إذن نتساءل: فما صلة التراث بالأصالة؟ لماذا ؟

"يتلازمان ليصبح في تقدير البعض شيئا واحدا؟!"[82].

فكانت الإجابة على ذلك أن الفنان يتمثل التراث بحيلة إلى ذاته.

يقول زكرياء إبراهيم: " إن العمل الأصيل يستبقي التراث ,ويلغيه في آن واحد ,أو أنه يحتفظ بهذا التراث بواسطة العمل على تجاوره"[83].

كما تناول تعريف للأصالة على أنها ليس مجرد العودة للقديم. كذلك الأصالة لا تكمن في واقعه التمايز أو الاختلاف بقدر ما تكمن في عملية الاستقلال الذاتي.

فالأصالة هي الإفادة من القديم وتضفيره في أعمال فنية تعبر عن الذات المبدعة ,كما أننا نقرأ التراث لنستلهمه لا لنبعده.

وتكمن العلاقة مع الغرب بأنها علاقة جدلية ,فكل جيل يحافظ على التراث ,كما يأخذ بالجديد حتى لا يكون هناك ركود.

وهكذا كان الجواب على العنوان باعتباره سؤال يحتاج إلى جواب.

من خلال هذه العناوين الفرعية ,نجد أن كل موضوع يخدم مل بداخل القصة ,باعتبار الرواية مجموعة قصصية تدور بواسطة حوار كما أن عنوان الرواية "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" تخدم الرواية فالعنوان في ذاته جاء حوار داخل الرواية(المضمون).

وباعتبار الرواية مجموعة قصصية وكل قصة صغيرة تتناول موضوع معين إلا أن لها نفس النهاية "الظلام والحزن".

كما أن العناوين تفهم بمجرد قراءتها ,فلما نقرأ العنوان ونسقطه على الموضوع نجده يخدمه.

---

[82] و[3] المرجع السابق ,ص104

وعلى الرغم من بعد العناوين إلا أنها تتفق في المضمون .وكأنه هناك ترابط وانسجام ,وهذا حتى لا يقع القارئ في ضغط نفسي أو ملل.

وبالرغم من الغموض الذي كان بين أساطير القصص إلا أنها كانت مشوقة ,إضافة إلى أن كل موضوع كان منفصل عن الموضوع الذي من بعده.

وهذا هو الجديد في الروايات والذي جذب انتباه القارئ ليتناول المزيد ,ويفكك السطور.

وبالتالي على كل قارئ أنه عندما يقرأ قصة أو رواية لا بد أن ينظر إليها من جميع الزوايا ,القريبة منها والبعيدة حتى يكتشف كل الثغرات ,ويزداد تعلقه بها أكثر ,حتى يتحصل عل نتيجة في الأخير.

سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر

د/رابح ملوك
جامعة- تيزي وزو-

ملخص المداخلة:

حاول دعاة قصيدة النثر العربية استثمار كل الأدوات الفنية حتى يحققوا لنصوصهم قدرا من الإبداع يعوّض ،بشكل أو بآخر، ما فقدته هذه النصوص بسبب تخليها عن وسائل شعرية يراها هؤلاء الدعاة وسائل يجب تجاوزها لتحقيق التميز عن كل الأشكال الشعرية بما فيها شعر التفعيلة، ولعل أهم تلك الوسائل ما يتعلق بالإيقاع ممثلا في الوزن والقافية خاصة.

لقد تحول هؤلاء من الشكل المسموع للقصيدة العربية إلى الشكل المرئي، ومن هنا كان احتفالهم بالشكل الكتابي للنص باعتباره دالّا مهما وفاعلا في بناء الدلالة .وهذا ما حاولنا رصده من خلال نماذج من قصيدة النثر.

نص المداخلة:

1- في المصطلح والمفهوم:

مع قصيدة النثر وفي إطار الحرية التي توفرت لها في المستويات المختلفة، عمد كثير من كتاب هذه القصيدة إلى استثمار الشكل الكتابي فيها ، وذلك بغية ممارسة مزيد من التفكيك على شكل النص وعلى لغته، ويلاحظ أحمد بزون أن << آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصّده>> .[1]

هذا الجانب الطباعي أو الكتابي يسميه محمد الماگري بالاشتغال الفضائي، وهو ،حسبه ، مجموع مظاهر التفضية في النصوص الشعرية المكتوبة ،

[1] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية ،الإطار النظري،ط1، دار الفكر الجديد، بيروت 1996،ص178.

أي المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص.ولهذا الجانب دخل في توليـد المعـاني والدلالات في النص ، فهو ليس عنصرا محايدا صامتا ، وذلك حتى في النصوص التي لا تبدو فيها مقصدية توظيف الفضاء بشكل جلي[2].

والشعر اليوم ، شأنه شأن اللغة ، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغـة كأشـكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النـزوع ، فكـان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهدي والصوتي.[3]

ولقد سبق لغريماس أن اقترح نظرية لتناول الخطاب الشعري ، وقد تضـمنت دراسته مختلف المعطيات البصرية التي يبرزها الاشتغال الفضائي للنص.[4]

ويظهر هـذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكلـه الكتابـي عند الشعراء الغربيين مـن خلال تعليـق جوليا كريستيفا علـى الكتابة عند مالارميه بقولهـا:<< ... فنحـن نعرف بأي قـدر مـن العنايـة والحرص كـان مالارميـه يصـفف الأوراق والجمل الشعرية،حريصا على التنظيم المضبوط لكل بيت ، وللبياض الذي يحيطه>>[5].

وفي السياق نفسه يشير لوتمان إلى أن الفرق الجزئي بين النص الشعري والـنص غير الشعري يكمن في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مسبقا بالنسبة للمتحدثين بتلك اللغة ، أما في النص الشعري فإن المتلقـي يلفـي نفسه مضطرا إلى تحديد مجموعة من الأنظمة الشفرية الضابطة لحركة الـنص الـذي يتلقاه.[6] وبناء عليه يذهب لوتمان إلى أن أي نظام يقنن الشعر لا بد أن يتم تلقيه باعتباره " قيمة ذات مغزى" ، ولكي يتحقق ذلك لا مناص مـن اتسـام هـذا النظـام بسـمتين متلازمتين:

---

[2] انظر محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 1991، ص5.

[3] انظر المرجع نفسه،ص 7.

[4] المرجع نفسه،ص208.

[5] ورد في المرجع السابق ،الصفحة نفسها.

[6] انظر يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة1995، ص106.

1- أن يكون منضبطا إلى درجة ملحوظة.

2- أن يتعرض هذا النظام للتصدع بصورة محددة ومقننة، حتـــى يُمـــنَح العمـــل الشعري تنوعا وثراء.[7]

ويعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، لأن تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقـــة بـــين البنيـــة الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوبا ولا نظامـــا تعبيريـــا فـــي أي لغـــة طبيعية، ، أما الحال في النص الشعري، فإنه على العكس من ذلك، إذ إن الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصة.[8]

2- سيميائيةالشكل الكتابي في قصيدة النثر:

اعتمد كتاب قصيدة النثر طرائق عدة في توزيع الوحدات اللســـانية علـــى ســـطح الورقة فقد تتبع قصيدة النثر شكل النص النثري في التتالي من بـــدايات الأســـطر إلـــى نهاياتها مثل " القصيدة الطويلة"[9] ليوسف الخـــال وقصـــائد " بحيـــرة"[10] و" الشـــيطان الأبيض"[11]و" نهر الحياة من وسطه"[12].وثمة من القصائد النثرية ما هو شبيه فـــي شـــكله بالشعر الحر(قصيدة التفعيلة)، وفي هذا الصنف تندرج كل قصائـــد محمد المـــاغوط ، و "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" وبعض قصائد" لن " لأنسي الحاج*.

[7] انظر المرجع نفسه ، ص106.

[8] انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[9] يوسف الخال:الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة،ط2، بيروت 1979، ص283-292.

[10] أنسي الحاج: الرأس المقطوع ، دار مجلة شعر، ط1،بيروت 1963، ص ص28،29.

[11] المصدر السابق، ص92.

[12] أنسي الحاج: ماضي الأيام الآتية ، المكتبة العصرية، ط1، صيدا-بيروت، 196،ص81- 84.

* كالقصائد الآتية : قواطع، سفر التكوين ،عملي.

ويميز أحمد بزون طريقتين مميزتين لتشكيل هذا الصنف الشبيه بالقصيدة الحـــرة يسمي إحداهما "نظام الكلمة/ السطر"، ويسوق مثالا لها مقطعا من مجموعة(ماذا صـــنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة)[13] لأنسي الحاج:

كعنق وردة
ابتهلت إلى حريتي
التي
لم
تقدر
أن
تفعل
لي
شيئا

كما أن هناك" نظـــام الكلمتين/ السطر" كما في هذا النموذج من شوقي أبي شـــقرا(لا تأخذ تاج فتى الهيكل)[14]:

ورق، ورق، من أنا
خريف الوجاق
والكريم النسب
زبيب الصحّارة
كاتب الخطوط
حفار الوجه
لعله البطل

[13] انظر أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص178.
[14] انظر المرجع نفسه ، ص ص178،179.

يتنكر الليلة
ومغزل الصبخ
فستان الحورة
برق الوداع.
دم الشاعر
مفتاح القبو
إلى نبيذ الصلاة،
كتابة الحيطان
قضامي الطريق،
أغنية الحلق

والملاحَظ أن الباحث لا يتوقف عند تأثير توزيع الكلمات في بنية العبارة والدلالــة، رغم اقتباسه لمقولة لكمال خير بك تتعلق بهذه المسألة جاء فيها:<< هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع ، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة ، هــو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية>>[15].

يظهر هذا التحطيم أو التفتيت في استقلال كل كلمة بسطر ، ولكن تأثر الدلالة فــي النموذج الأول أعلاه لا يبدو كبيرا على عكس النموذج الثاني الذي صارت الدلالات فيــه مشتتة بسبب طريقة توزيع الدوال على سطح الورقة، علاوة على غياب علامات التــرقيم والروابط على اختلافها، مما يزيد النص إرباكا دلاليا . ولعل هذه النتيجة هي المقصــودة من عملية التوزيع هاته، فالكلمات أعلاه تبدو أشبه بالجمل المبتورة ، هذا عــلاوة علــى غياب الفعل (لا نجد سوى فعل واحد)، الأمر الذي يجعل تعليق الكلمات بعضها بــبعض من الصعوبة بمكان.

[15] انظر المرجع السابق ،ص 177.

ولكن أحمد بزون لا يهمل علاقة الشكل الكتابي بالدلالة ، حين يعالج مسألة البياض النصي ، إذ يتناول في نموذج لأدونيس(من مفرد بصيغة الجمع) الفراغات الناتجة عن تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة[16] :

رقعة سرية من تاريخ سري للموت
يستعير يبتكر حكايات يجرح كواحلها
ويتابع خيط الدم ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه
إلى المكان يتوشح بحطامه
يلتفت وراءه
أنصاب وتماثيل تحمل حروفا
<< أ و ر و ف ي و س
أ د و ن ي س>>

ويرى الباحث في هذا التباعد تعبيرا عن <<حركة الإطلاق الشاعري، أو ... عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة>>[17].كما يربط الباحث بين النص وطريقة تقطيعه ، فالتقطيع أعلاه يناسب حال الحطام وفعل التحطيم، ، ولم يصرح الشاعر بتحطم الأنصاب والتماثيل، واكتفى بالإشارة إلى ذلك عندما قال<< تحمل حروفا>> فواءم بذلك بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ممثلا لذلك بتكسر حروف الأسماء.[18]

بيد أن تصنيف أحمد بزون للشكل الكتابي في قصيدة النثر إلى الطريقتين المشار إليهما أعلاه لا يحيط بكل حالات هذا الشكل، ولذلك نرى من المفيد التوسل بالمصطلحات التي يقترحها الباحث محمد مفتاح في هذا الشأن، خاصة وأن مصطلحاته تراعي مسألة

[16] انظر المرجع السابق، ص ص ،181 ، 182.
[17] المرجع نفسه، ص 181.
[18] انظر المرجع نفسه،ص182.

التدرج من الكلمة إلى ما فوقها أو ما يسميه بـ" جدلية البياض والسواد "[19].ومن أجل دراسة هذه الجدلية يقترح الباحث المفاهيم الآتية[20]:

- السواد الكبّار: السطر الذي يتجاوز ست كلمات.
- السواد الأكبر:ما تضمن ، من الأسطر، خمس كلمات.
- السواد الكبير: أربع كلمات.
- السواد الصغير: ثلاث كلمات.
- السواد الأصغر : كلمتان اثنتان .
- السواد الصغّار: كلمة واحدة.

وفي المقابل نجد تدرجا للبياض معاكسا لتدرج السواد ، فالسطر الذي تهيمن عليه كلمة واحدة يتميز بالبياض الكبار ، والذي فيه ست كلمات يسمى البياض الصغار، وبين نوعَيْ البياض تتدرج أنواع أخرى .

إن هذه المفاهيم المتدرجة تبدو عملية بشكل ملحوظ ، لأنها تستجيب لرغبتنا في الإمساك بالتنوعات المختلفة للشكل الكتابي في النصوص الشعرية المعاصرة ، فهذه النصوص لا تعتمد نوعا واحدا من السواد والبياض ، وذلك حتى تبتعد عن الرتابة وتحقق لنفسها بنية شكلية ثرية. هذا ، علاوة على أن تصنيف مفتاح يصلح لوصف القصائد التي تعتمد على ما سماه أحمد بزون بنظام الكلمة /السطر، ونظام الكلمتين/السطر .

والملاحظ على كثير من قصائد النثر ميلُها إلى التنويع في الشكل الكتابي ، ويبدو هذا منطقيا إذا وضعنا في اعتبارنا رفض دعاة هذه القصيدة للقصيدة التقليدية بشكلها المعتمد على التناظر بين شطري البيت الواحد .وهذا الأمر في الحقيقة، هو أول ما ثارت عليه قصيدة التفعيلة التي حاولت أن تجعل من الشكل الكتابي للقصيدة شكلا قائما على الاحتمال لا على النموذج المسبق والمتماثل.بيد أننا نستدرك بالإشارة إلى أن هذا الكلام لا ينطبق، بخصوص قصيدة النثر، إلا على ما يتبع نظام الأسطر.

---

[19] انظر محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء /بيروت1999،ص158.
[20] انظر المرجع نفسه، ص ص 158، 159.

1.2- الشكل الكتابي أيقونا:

يرى "بيرس" أن بالإمكان تحديد ثلاث طرائق أساسية للتمثيل أو الإشارة أو للرمز ، ومن ثم يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من العلامات ، ومنها العلامة التي تكون شبيهة بما ترمز له أو ما تمثله، مثل النموذج المعماري أو الخريطة ، ويطلق بيرس على هذا النوع الأيقونة أي الصورة المصغرة.[21]

والملاحظ أن الشكل الكتابي في الشعر المعاصر (ومنه قصيدة النثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ ، ويمكن تفسير هذه الأيقونية بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية .ويظهر هذا كله عند أدونيس خاصة ، إذ نلفي الشكل الكتابي عنده شكلا دالا على محتوى التعبير الذي تتضمنه الكلمات التي ترسم بطريقة يظهر فيها واضحا قصدُ إبراز دلالاتها على المساحة البيضاء، لنتأمل النماذج الآتية:

1-

جرس
ينوس
في
عنق...
الأرض.

ترافقه نجمة
تدخل في جسد الغبار ويدخل في جسد الريح... قرنا[22]

[21] انظر محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة **لبنان** ناشرون، ط1، بيروت 1996،، ص 155من المعجم.

[22] أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج3(مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى،دمشق/بيروت 1996،ص246.

-2

كان لي أن أتشمّل الزمن وأرسمه
بأهداب
تتدلى
منها
أيامي
أجراسا
أجراسا[23]

-3

أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج
وبين
الياء
والألف
أتدلى[24]

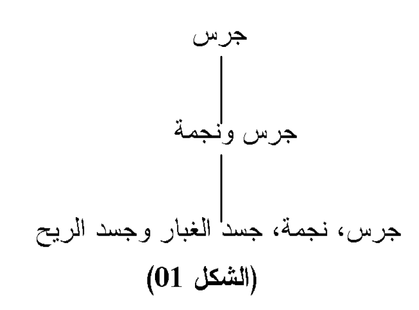
-4

أما كيف ولم وماهو
فأسئلة
تطير
في
الرياح [25]

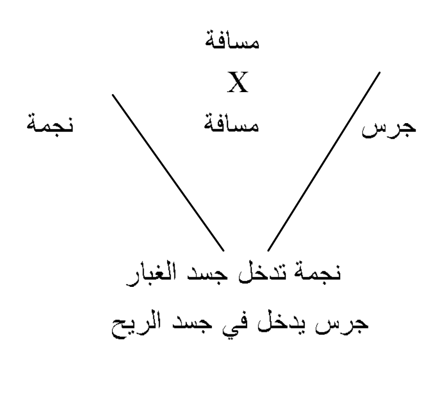
---

[23] المصدر السابق ،ص226.
[24] المصدر نفسه،ص296.
[25] المصدر نفسه،ص209.

إن النماذج الشعرية أعلاه تبين لنا بشكل جلي كيف يكون الشكل الكتابي دالاّ، ففي النموذج الأول تحاول الكلمات/الأسطر الخمس الأولى المتتالية عموديا وبشكل مفرد أن تحاكي وضعية الجرس المتدلي، ثم تأتي مساحة البياض الفاصلة لهذه الكلمات عن السطرين الأخيرين في النموذج لتكون بمثابة الهوة التي تفصل الجرس المتدلي عن الأرض التي ترد بلفظها الصريح في النموذج . لكن الأمور تتغير في السطرين الأخيرين ،فبعد أن كان الجرس وحيدا ومُثِّل لوحدته بالكلمة المفردة، فإنه وجد مرافقا له فيما بعد ، إنها النجمة التي ترافقه على مستوى الشكل الكتابي ، فالتجاور بين الكلمتين دالّ في ذاته على تحول الوضع من الأحادية إلى الثنائية. ثم يرد السطر الأخير الذي يتغير فيه اتجاه الحركة من العمودي إلى الأفقي ، تبعا لاختلاف حركتي الفعلين: فعل التدلي وفعل الدخول. وفي هذا السطر تجتمع الكلمات لتشغل حيزا أكبر بكثير من الحيزات التي شغلتها الكلمات في الأسطر السابقة جميعها، فقد تعددت الذوات في السطر الأخير الأمر الذي يجعلنا ننتقل من الثنائية إلى ما فوق الثنائية ، وقد صارت المسافة بين الذوات أكثر قربا من ذي قبل،فالمسافة بين الذوات ، إذن، مسافة نامية ومتغيرة.وهكذا فإن هذا النموذج يقدم لنا عنصرين ينموان في اتجاهين مختلفين: الذوات التي تتكاثر بدءا من ذات واحدة إلى ذواتين اثنتين ثم إلى أكثر من ذواتين ، والمسافة التي تتحرك من الانفصال التام(فالجرس يظهر في البداية وحيدا) إلى الاتصال النسبي (ففعل المرافقة يتضمن مسافة فاصلة بين ذواتين، على الرغم من تلازُمِهما)، ثم إلى الاتصال الشديد (الدخول في الجسد والدخول في الغبار).ويمكن التمثيل لذلك بهذا الشكل الذي يبين اتجاه الحركتين :



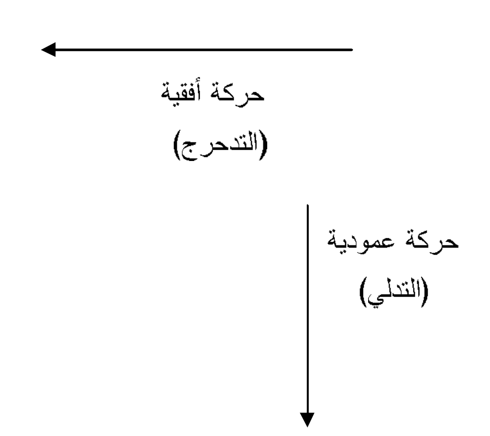
(الشكل 01)



(الشكل2)

أما النموذج الشعري الثـــاني فيرسم حـــالـــة من التفكك يؤازرها الشكل الكتابي ، وذلك بالنظر إلى تفكيك الجملة إلى كلماتها التي تشغل كل منها سطرا لوحدها ، وهـــو ما يجعلها معزولة بعضها عن البعض الآخر، هذا علاوة على أن الشكل العمودي ينقـــل هنا ، كما في النموذج الأول، الحركة العمودية المتضمنة في الفعل" يتدلى".وبالعودة إلى القصيدة التي تتضمن هذا النموذج نلفي مسافة من البياض تلي الســـطر الأخيـــر وهـــي مسافة يمكن اعتبارها أيقونا للهوّة التي تفصل الشيء المتدلي عـــن الأرض ، وبـــذلك تظهر الذات المتكلمة في هذا النموذج ذاتا معلقة إضافة إلى كونها ذاتا مفككة.

فـــي النمـــوذج الثالـــث نلاحـــظ حركتين : أفـــقية (التدحرج) وعمودية (التدلي) ، وتأتي وضعية الأسطر الشعرية لتعكس الاتجاهين المختلفين لتينك الحركتين ،حيـــث يضطلع السطر الأول برسم الحركة الأفقية، في حين أن الحركة العمودية يتعاون علـــى رسمها أربعة اسطر يتكون كل منها من كلمة واحدة ، الأمر الذي يجعل الأسطر تتشكل وفق الشكل الآتي :



أما النموذج الرابع أعلاه فيشتغل هو الآخر أيقونيا ، وهو ذو شكل كتابي شبيه بالشكلين السابقين في النموذجين الثاني والثالث، إذ يرد سطر ممتد أفقيا تتلوه مجموعة من الأسطر ذات الكلمات المفردة(أربعة أسطر). ولأن الكتابة الشعرية ليست كتابة اعتباطية ، فإن الشكل الكتابي ليس اعتباطية أيضا ، باعتبارها عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة كما أسلفنا. ومن ثم كان واجبا النظر إلى الشكل الكتابي باعتباره علامة أيقونية ، وهو ما فعلناه سابقا، وما نواصله مع النموذج الرابع. إن تجمع الكلمات في السطر الأول يعضد تراكم الأسئلة في ذهن الشاعر وتزاحمها، وهذا ما يعكسه غياب علامات الوقف(الفاصلة) . ولكن هذا التجمع لا يدوم طويلا ، إذ يليه التشتت والتطاير، وهذا ما تضطلع الأسطر التالية برسمه على سطح الورق ، وذلك من خلال توزع الكلمات على الأسطر بشكل مفرد،ومن ثم فإن الشكل الكتابي هنا يرسم لنا مسار حركة متغيرة من التجمع إلى الاندثار والتفرق. وهكذا فإن الحركة لا تتحقق بفضل الفعل" تطير" فحسب، بل إن للشكل الكتابي دورا هو الآخر في تشكيلها وتحديد مسارها داخل النموذج الشعري.

ولا يتوقف الأمر عند هذا ، بل إن مسار الحركة يرتسم من خلال الوضعية المتحولة للكلمة/الفعل على سطح الورقة، ومن ذلك حركة الفعل "أسافر"في النموذج الآتي:

في الآبار المحفورة بالصّوت

في الصّوتِ

في العدد بين الرّقم والرّقم

في النّبض بين الحاسّةِ وأختها

بين الوريدِ والعنق

أسافر[26]

وفي المقطع نفسه ، من القصيدة نفسها يتكرر الفعل "أسافر" في موضع شبه موازٍ عموديا لموضعه في المقطع السابق:

خارج الصدفة

أسافر[27]

ثم يبدأ الفعل في الحركة نحو اليسار كما يظهر في النموذج الآتي من القصيدة نفسها:

حيث أصيرُ البرقَ والجذرَ العائمَ الجذرَ

أسافر هنا

حيث الجدارُ والجدارُ الكرسيُّ والجدارُ التبغُ والجدارُ

في حوارٍ دائم

حيث الساعةُ خرطومٌ والجريدة نورسٌ أو يمامة،

حيث الجسدُ بساطٌ

والخبزُ ساحرٌ بآلاف الأقنعة

والجسدُ الحضورُ والمسرحُ

أسافر أسافر

---

[26] المصدر السابق ، ص91.

[27] المصدر نفسه ،ص92.

هنا– في العشب اليابس بين العِرْق والعرق
في الكرسي المغطّى باللّيل
في كتبي هذه الشعوب المريضة التي تتعانق وتنام حولي
أسافر[28]

إن السفر الذي تمارسه الذات في عالمها الدلالي يتجسد حركة مادية للفعل " أسافر" ، إذ يغادر مكانه متحركا ناحية اليسار ، ليقطع مسافة بدايتها أول السطر ونهايتها آخرُه:

أسافر ....

أسافر ..

أسافر أسافر..

أسافر...........

وهكـــذا تفرض علينـــا القصيدة الالتفات إلى الناحية البصرية أثناء عملية التلقـــي، ولقد صرح أحد الدارسين أننا ، مع القصيدة الحديثة<< بتنا " نبصـــر" القصـــيدة قبـــل أن نقرأها>>[29] ومن ثم كانـــت هذه القصيدة عبارة عن << جسم طباعي ، له هيئة بصـــرية مظهرية >>.[30]

لقد سعت قصيدة النثر ، إلى تأسيس نصوص مفارقة بلغتها وشـــكلها ، ومدهشـــة بفجائيتها، ومن ثم فقد عملت دائما على تخييب أفق التوقع[31] عند القـــارئ، ولعـــل خيبـــة

---

[28] المصدر السابق ،ص ص 93، 94.

- [29] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الـــدار البيضـــاء، ط1، المغـــرب 1988، ص26.

[30] المرجع نفسه ، ص 15.

[31] انظر في مفهوم أفق التوقع رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت 1996،ص ص 167،168.وانظر أيضا هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،تر: رشيد بنحدو، ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2004،ص134 وما بعدها.

الانتظار هاته لم تكن إيجابية في كل الأحيان، غير أنها هدف أساس لدى شعراء قصـــيدة النثر،لأن هدفهم الأول زلزلةُ كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ . ولكـــي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة،والانزياح عن السبل الفنية الشائعة. ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفا مفارقا للأشكال الشعرية الأخرى، بما يجعل من ذلك الاشتغال عنصرا بانيا وهداما في الآن نفسه، فهـــو يعطـــي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحيـــة، ويهـــدم الشـــكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى، وهذا ما يظهر لدى أدونيس خاصـــة. وكـــل هـــــذا الصنيع إنما يراد بـــه زلزلة اليقين الجمالي لدى المتلقي ، لكي يتحول من متلـــق ســـلبي يستهلك وفق طرائق محددة، إلـــى قارئ إيجابي يبني الـــنص وهـــو يتلقـــــى أسئلـــــته المستمرة، ليطرح علـــيه ، بـــدوره، أسئلـــة أخرى ،فيحدث بذلك حوار لا ينتهي ، لأنـــه يولد الأسئلة اللانهائية.

قراءة في نص سردي قديم

أ.د/شعيـــب حليفـــي
جامعة الدار البيضاء – المغرب –

إن قدرة النص الأدبي خارقة في البحث عن أشكال قرائية جديدة باستمرار لفك أسراره .

لذلك تشعبت الرؤى والتصورات والمناهج في ارتباط وثيق ومتعدد المقاربات بعدد من العلوم والحقول المعرفية والنظريات.

وقد حقق الحقل السيميائي ، في التصورات الكبرى التأسيسية أو في الاجتهادات الموالية ، طفرة ملموسة في النقد وفي صوغ المفاهيم وفي استجلاء دلالات النصوص الأدبية .

كما عرف الدرس السيميائي في النقد العربي اجتهادات حقيقة بالتتبع خصوصا على المستوى الأكاديمي الجامعي .

ففي حالة المغرب مثلا ، شكلت جهود الباحثين السيميائيين : محمد مفتاح ، سعيد بنكراد ، عبد اللطيف محفوظ ، عبد المجيد نوسي ..أكثر من مدخل لتقديم مفاهيم ورؤى في هذا الحقل بالإضافة إلى تحليلات متقدمة في الشعر والقصة والرواية والخطاب عموما …

إنها مسألة متعلقة في الدرس السيميائي بالمغرب بالنص والخطاب والمرجعية النظرية والبناء المنهجي وسبل التوظيف أثناء القراءة والتأويل مما أسهم في تحقيق أدوات إجرائية موسعة تتسلح بعلوم ومعارف للنفاذ إلى تشعبات الخطابات .

عبر هذا الأفق اخترت تحليل نصين قصيرين انطلاقا من المقاطع وتقطيعات نصية بكل الإمكانات التي يتيحها التأويل ، وضمن قراءة ثقافية .

استدراك في التمهيد:

في نص سردي قصير رواه ابن الأثير يقص حكاية عن طسم وجديس، وعمليق الذي كان ملكا عليهم...

"ولكن عمليقا في أول مملكته قد تمادى في الظلم والغشم والسيرة بغير الحق".

كانت في جديس امرأة يقال لها هزيلة ولها زوج يقال له ماشق فطلقها وأراد أخذ ولدها منها فخاصمته إلى عمليق. فقالت: يا أيها الملك أنني حملته تسعا ووضعته دفعا وأرضعته شفعا حتى إذا نمت أوصاله ودنا فصاله أراد أن يأخذه مني كرها ويتركني من بعده ورها.

فقال لزوجها: ما حجتك؟. قال: حجتي أيها الملك إني قد أعطيتها المهر كاملا ولم أُصب منها طائلا إلا وليدا خاملا، فافعل ما كنت فاعلا.فأمر أن يباع الزوج فيُعطي ثُمُن الثَّمن لزوجته،وتُباع المرأة فيُعطي خُمُسَ الثُّمُن لزوجها، ويُنزع منهما الولد ويُجعل في غلمانه...فقالت هزيلة:

أتينا أخا طسم ليحكم بيننا فأنفذ حكما في هزيلة ظالما
لعمري لقد حكمتَ لا متورعا ولا كنتَ في ما يُبرم الحكم عالما
ندمتُ ولم أندم وأنى لعثرتي وأصبح بعلي في الحكومة نادما

فلما سمع عمليق قولها أمر ألا تُزوج بكر من جديس وتهدى إلى زوجها حتى يبدأ بها قبل زوجها .فلقيت جديس من ذلك بلاء وجهدا وذلا."

ما يُلفت النظر أثناء فحص هذا النص –والذي تستمر أحداثة على نفس الشاكلة – كونه حكاية بسيطة في تركيبها العام ،لكن القول الحجاجي بداخله قوي وصدامي.فالمرأة على دراية عالية ببلاغة الحجاج ومنطقه من خلال مستويين :

- الأول نثري مسجع في تقديم دفاعها عن حقها في أخذ ابنها من طليقها.

– الثاني في الدفاع عن وجودها مما يتهدده من ظلم وحكم جائر، عبَّرت عنه شعرا.

وفي المقابل يرسم الراوي والمؤرخ لعمليق صورة سلبية من خلال اسمه وصفاته ،وقد واجه عمليق بلاغة المرأة، التي ليست لها وسيلة دفاع سوى بلاغة النظم، مقابل ما لعمليق من قوانين وسلطة في مستويين: الأول ،حينما استعطفت بنثر مسجع، والثاني لما هجته شعرا، ببلاغة القوة والقوانين التي يحكم بها (بيعهما وانتزاع ابنهما ثم أمره بالدخول بأي بكر من جديس قبل زواجها)وتحقق بلاغة الواقع مقابل بلاغة المتخيل الأدبي.

إن الإدراك هنا يقود إلى التأويل والإبداع ،وتتقنع بلاغة الصورة السردية سجعا وشعرا في رد فعل تجاه ظلم. فهل الإدراك هو تأويل يتفاعل بين الإخفاء والتجلي، بين أفعال وردود أفعال، حتى يبدو التأويل متعددا ومموها وبعيدا، ولكنه بحث، في نفس الآن، عن البعد الاستتيقي في التعبير الأدبي.

نص يُقرأ من خلال نظامه الداخلي بعد إزاحة نسق النوايا لإدراك العلامة ورد الفعل عنها .فالنص قد كتبه راو له تأويل مشبع بالنوايا وتوجَّه به الى قارئ يتبنى نفس النسق ، تعاطفا ، وذلك من خلال مؤشرات مقطعية صريحة ..لكن العلامات الخفية نقرأها من داخل النص دائما وهي تقول بأن عمليقا حاكم عادل وليس كما صورته الحكاية .فيما يُقرأ النص التالي من خلال نظام الاحالة الذي يقدم للتخييل تأويلات ضرورية .

حكاية أساف ونائلة

أورد ابن الكلبي في كتابة عددا من الحكايات المرتبطة بالأصنام، وقد افتح أحاديثه بحكاية إساف ونائلة والتي سيستكمل حكيها في موقع آخر متقدم :

–قال أبو المنذر هشام بن محمد" :

حدث الكلبي عن أبي صالح عن ابن عباس أن إسافا ونائلة (رجل من جرهم يقال له إساف بن يعلى، ونائلة بنت زيد من جرهم) وكان يتعشقها في أرض اليمن فأقبلوا حجاجا، فدخلا الكعبة، فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها في البيت، فمسخا،

فأصبحوا فوجدوهما مسخين (فأخرجوهما) فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش، ومن حج البيت بعد من العرب" ص 9.

-"وكان لهم إساف ونائلة.

لما مسخا حجرين، وضعا عند الكعبة ليتعظ الناس بهما، فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام، عبدا معها. وكان أحدها بلصق الكعبة، والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان بلصق الكعبة إلى الآخر. فكانوا ينحرون ويذبحون عندهما" ص29.

علامات خارجية

في لحظة من لحظات عزته وسلطة معرفته بين الرواة والحفاظ وذيوع خبره مرجعا في العلم بأيام العرب ومثالبها وبالأنساب وحركات التحول فيها وفي الوقائع وتشبعها في البلاد... كان ابن الكلبي قادرا بجرات قلمه أن يحول ويحور ويغير ويرسم للتاريخ مسارب ومسارات أخرى، فهو من سيحكي عن المقدس والمدنس في آن، كما سيروي سير الإنسان والأحجار والبهائم بنفس القدرة الشرعية التي كانت تطمس الفاصل الرقيق بين الحقائق والاحتمالات، وبين الإبداع والكذب.

عاش ابن الكلبي وتعلم بالكوفة في نهاية القرن الثاني للهجرة (توفي سنة 204 هـ) ثم انتقل إلى بغداد بحثا عن العلم والعلماء وعن ذاته التي وجدها في التأليف المتنوع مما جعل النقاد والقراء ممن سموا بالعلماء، يختلفون حول قيمته. فقد عده الفريق المناصر له بكونه مرجعا في العلم بأيام العرب ومثالبها ووقائعها لأنه كان راوية ببغداد، واعتبره البعض في مقدمة الإخباريين وأهل العلم بالتاريخ، فقد كان واسع الرواية والمأثور عنه شي كثير، حيث جاء في صبح الأعشى أنه كان آية في معرفة أنساب العرب وهو أيضا أعجوبة في الحفظ والذكاء ساهم في تقييد كثير من الأوابد والشوارد، نقل عنه واعتمده كل من ابن سعد والطبري وابن خلكان والجاحظ والمسعودي والبغدادي وياقوت الحموي.... هذا الأخير قال فيه : "لله در ابن الكلبي ، ما تنازع العلماء في شيء من أمور العرب إلا وكان قوله أقوى حجة، وهو مع ذلك مظلوم وبالقوارض مكلوم".

والأكيد أن الحموي كان مدركا للمآخذ التي تقال حول ابن الكلبي من طرف فئات أخرى لها صوتها، أخذوا عليه الوضع في الأحاديث والغلو وإيراد الأخبار التي لا أصول لها... والكذب، لذلك كان جل أهل الحديث من الرواة والإخباريين لا يرضون عنه ويطعنون فيه.

وقد أجمع كل من الذهبي في (طبقات الحفاظ) والصفدي في (الوافي بالوفيات) وفي (أنساب السمعاني) وفي (شدرات الذهب) أن ابن الكلبي كان مشهورا بالغلو في التشيع وهو متروك الحديث يروي الغرائب والعجائب والأخبار التي لا أصول لها.

كما كان ابن حنبل يكرهه وقال فيه : "من يحدث عن هشام ؟ إنما هو صاحب سمر ونسب ما ظننت أحدا يحدث عنه".

أما أبو الفرج الاصبهاني فقد قال عنه : (وهذا من أكاذيب ابن الكلبي) في حديثه عن بعض أخبار دريد بن الصمة التي اعتبرها صاحب (الاغانى) موضوعة، وقال عنه في موضوع آخر : "ولعل هذا من أكاذيب ابن الكلبي".

كما اشتهر ابن الكلبي بانتحال الأنساب وله قصة مشهورة مع أبي نواس الشاعر، وكذلك ما رواه الاصبهاني حينما طلب بعضهم من ابن الكلبي تحريف نسب الشاعر دعبل الخزاعي.

كما ورد عن ابن الكلبي في كتاب الأغاني قوله يعترف : "أول كذبة كذبتها في النسب، أن خالد بن عبد الله القسري سألني عن جدته أم كريز (وكانت أمه بغيا لبني أسد، يقال لها زينب)، فقلت له، هي زينب بنت عرعرة بن جديمة بن نصر بن قعين، فسر ذلك ووصلني".

أما الجاحظ فقال عنه أنه كان يأكل الناس أكلا، وكان علامة نسابة وراوية للمثالب عيابة، ولكنه إذا رأى الهيثم بن عدي ذاب كما يذوب الرصاص على النار، بينما يرى اسحق الموصلي العكس حينما يقول بأن الهيثم بن عدي هو من يذوب إذا ما رأى ابن الكلبي.

حكايات اقترنت بشاعرين كبيرين وحاكم، وكل أحاديثه ورواياته أكاذيب كان يجيد وضعها بشخصيات واقعية يحرف من مساراتها، لكن الجاحظ يصفه بوصفين تواترا إليه فهو يأكل الناس أكلا ويذوب مثل الرصاص على النار.

إنه لا ينجو من تهم الكذب في اقترانه بشخصية الهيثم بن عدي الذي اشتهر بوضع الأخبار والأقاصيص والروايات عن عدد من الأشخاص، كانت كلها افتراء.

إن كل شيء أحاط بكتاب الأصنام ومؤلفه يتحول إلى الحكاية سواء مع رواته الذين تميزوا بخصوصيات فيها من العلم بمقدار الغرابة، وكذلك الاختلاف الذي ساد لقرون حول ابن الكلبي، بين من يعتبره آية وأعجوبة في القرن الثاني للهجرة، وبين من

اعتبره إماما في الكذب والاختراع وهو ما يشهد بمولد حكاء استطاع أن ينسج حول الوقائع نسائج متممة من خيالاته التي اتسعت لتشمل كل شيء : الإنسان والمكان والحيوان والأحجار والعبارات.

وإذا كان قد اعترف بسابقة كذبه كما أورد ذلك الأصفهاني، فإنه يروي حكاية أخرى لها أكثر من دلالة حينما يقول "حفظت ما لم يحفظه أحد، ونسيت ما لم ينسه أحد، كان لي عم يعاتبني على حفظ القرآن، فدخلت بيتا وحلفت أن لا أخرج منه حتى أحفظ القرآن. فحفظته في ثلاثة أيام ونظرت يوما في المرآة فقبضت على لحيتي لآخذ ما دون القبضة فأخذت ما فوق القبضة".

يبوح ابن الكلبي بأنه ينسى ما لم ينسه أحد، ليس من باب المبالغة وإنما في سياق أنه يبدع ويعيد الكتابة فوق المحو الذي يمارسه، فبقدر الامتلاء والنسيان نعطي فرصا للخيال والتخييل أو ما أسماه الجاحظ والأصفهاني وابن حنبل وغيرهم بالكذب والوضع.

ويربط ابن الكلبي قدرته على الحفظ والنسيان / المحو بحكاية حفظ القرآن في ثلاثة أيام دلاله على قوة الذاكرة، ثم ينتقل إلى حالة أخرى للذاكرة أصابته مرة وهي الذهول الذي يجعل بعض العلماء ينسون مثلما وقع للجاحظ حينما نسي اسمه لأيام.

يقول ابن الكلبي أنه قبض ما فوق قبضة يده على لحيته لأنه أراد أن يجعل لها الطول الذي تتوفر به شروط "العدالة والشرعية" فقصها كلها وجعل نفسه موضعا للتهكم والسخرية مدة من الزمن حتى نبتت لحيته من جديد.

بإرادته يستطيع الحفظ والنسيان، وبغير إرادته انقاد إلى ذهول إثره قص لحيته قصا غريبا عن زمانه أفقده في نظر العلماء العدالة والشرعية مثلما قص حكايات وأخبار جنسها –عن خطأ– في أبواب الأنساب والأخبار والأيام مما جعل علماء الروايات والأخبار يرفضون انتسابه ويقولون فيه ما قاله مالك في الخمر.

قدم ابن الكلبي مضمون مؤلفه في شكل حكائي إخباري يعتمد على قناتين اثنتين، الأولى أساسها المتخيل الشفوي والشعري، والثانية ذات بعد ديني. مثلما أن رؤية المؤلف للموضوع هي رؤية حكائية ودينية بامتياز، فهو يستغني عن أية عتبة تقديمية خارج النص، ويبدأ مباشرة في الموضوع بعبارة خبرية إخبارية / سندية تحيل على طرف عائلي وعلى المجهول، يقول : "حدثنا أبي وغيره – وقد أثبت حديثهم جميعا...."ص6.

ويبني بعد ذلك رواية عن كيفية انتشار عبادة الأوثان، لتتوالد الحكايات منذ عهود ترجع إلى أبناء إسماعيل إثر خروجهم من مكة وتتالي الأسباب، ويواصل ابن الكلبي "التأريخ والترجمة" للحجارة والخشب المصنوع ليكون حكاء مبكرا كان يكره الاعتراف بنفسه ويشهد له مبغضوه من كبار الأدباء والعلماء أنه كان أحد أكبر الكذابين أثناء روايته للأخبار عن أنساب الشعراء والخلفاء والأحداث. لذلك، ربما لم يبق من تصانيفه 141 سوى "أنساب" الخيل والأصنام" وضاعت أنساب العرب وتصانيفه التي سجل عناوينها أحمد زكي في نهاية التحقيق وقسمها إلى ثمانية مواضيع أغلبها في أخبار الشعراء والحكام والأسماء الفاعلة في أيام العرب، وأولادهم وأمهاتهم وأسماء القبائل والديار والبيوتات والأوائل.... ثم تصانيف في الأسماء.

حينما قص ابن الكلبي ما فوق قبضة يده على لحيته، كان عليه أن ينتظر أياما معدودة حتى تنبت لحيته ليستعيد هيبته شكلا بين الإخباريين، وشرعيته وسط العلماء.

وحينما قص حكاياته في (كتاب الأصنام) كان عليه أن ينتظر اثنتي عشر قرنا حتى يستعيد وضعه الاعتباري بكتابين فقط في قائمة رواد السرد العربي القديم، يتربع على مساحة صلبة، شامخا بخياله الغميس في ذرى فيض العقل ولوثاته، وفي رماد الوجدان المشتعل بحب التاريخ والتقييد وإعمار الفجوات البيضاء بسلطة التخييل.

إن ما اعتبره الكثيرون تاريخا، لحظتها، تحول إلى تخييل، كما لو أن ما كتبه ابن الكلبي وعبيد بن شرية ووهب بن منبه والمسعودي وغيرهم من الإخباريين والمؤرخين والجغرافيين والرحالة الأوائل، هو خميرة تعتقت وتولدت بداخلها عناصر تحويلية أعادت لهذه التعبيرات وهج الحكاية الماتحة من أنساق الديني والتاريخي والثقافي.

علامات داخلية

نالت هذه الحكاية شهرة وذيوعا في عدة مؤلفات أدبية وتاريخية ودينية، وخصوصا في السيرة النبوية لابن اسحق برواية ابن هشام، وأخبار مكة وما جاء فيها من مآثر للأزرقي وكتاب الطبقات الكبرى لابن سعيد... جميعهم تناولوها في سياقات مختلفة، تتفق على كون إساف ونائلة هما رجل وامرأة من جرهم باليمن سافرا إلى الحج وفجرا بالبيت فمسخا.

لكن الاختلاف حول نسبهما متضارب ورمزي، فإساف هو بن بغي، مرة أولى وبن عمرو ثانية، وثالثة هو بن يعلى. أما نائلة بنت ديك، وبنت زيد، وبنت سهل، وبنت ذئب، وبنت زفيل... وجميع هذه المراجعات عند ابن اسحق والواقدي والوزير المغربي وياقوت الحموي والألوسي، تكشف عن تعددية الإحالة في النسب والإجماع على الاسم الشخصي والانتساب المكاني، دون أن يثير هذا التضارب نقاشا أو تساؤلا كما لو أنه جزء أساسي من الحكاية لا يستدعي تأويلا صريحا، مما يقود إلى تفسيرات شتى، أهمها احتمالية الشخصين ورمزيتهما، فما يهم في الحكايات هو نسبهما المكاني الذي هو جرهم.

ولقبيلة جرهم اليمنية تاريخ في مكة منذ أقبلوا مهاجرين بقيادة زعيمهم مضاض بن عمرو، حتى نزولهم بأعلى مكة، ثم انتظارهم قليلا قبل أن يستحوذوا على تسيير شؤون مكة بعد وفاة نابت بن اسماعيل بن نبي الله ابراهيم.

ثم إن جرهم قد بغت واستحلت بالحرمات، فظلمت من دخلها من غير أهلها وأكلت أموال الكعبة التي كانت تهدى لها، فاجتمع البكريون وبنو خزاعة، فطردوهم ونفوهم من مكة إلى اليمن.

ولم تنس القبائل، خصوصا قريش وخزاعة أفاعيل الجرهميين، لذلك، حينما مارس إساف ونائلة الجرهميين "الفاحشة" في أرض مقدسة، فقد عوقبا بالمسخ، مثلما عوقبت القبيلة بالنفي.

ابن الكلبي يقر إن إسافا يتعشق نائلة، وهو فعل متحصل وسابق ومشهور، وكان معلوما، والتعشق من العشق، وهو أشد من الحب والرغبة في لزوم المعشوق، وهو أيضا المجاهدة في العشق. ويبدو من قوله (في أرض اليمن) أنهما كانا في حالة متابعة من فعل منكور عليهما.

إن افتتاح الحكاية بفعل مفرد وقوي (يتعشق) بحمولات في الأزمنة الثلاثة يختزن حالات من المطاردة والتخفي تستدعي الارتحال من أرض اليمن، إما فرارا أو رغبة في التوبة والتطهر ومباركة عشقهما، فيلجأ الراوي إلى تذويب الاثنين وإدماجهما ضمن ضمير الجماعة (فأقبلوا حجاجا) ضمن وفد عام، ثم يعود الراوي إلى فصل الضمائر والعودة إلى المثنى (فدخلا الكعبة) والانفصال عن الركب، ويبدو من سياق الحكاية أنهما بحثا عن تلك الغفلة والخلوة لتحقيق عشقهما.

إن نية العاشقين مبيتة في الانفصال عن باقي الحجاج الذين جاءوا لأداء مناسك الحج، وفي البحث عن لحظة انشغال الكل للسمو بحبهما وممارسة تلك "المعصية" و"المدنس" داخل مكان مقدس، لذلك سيكرر ابن الكلبي وغيره مفرده مكان الفعل/الجرم للدلالة أن المعصية ليست في الفعل ولكن في وقوعه داخل بيت الكعبة.

إن إسافا هو من يتعشق وهو الذي فجر بها في البيت ونائلة مجردة من صوتها داخل الحكاية، وبالتالي من أي فعل فهي منفعلة ومستجيبة، وحين تحققت "المعصية" كان العقاب عليهما معا بالمسخ والتحول من صورتهما الآدمية إلى حجرين لا حول لهما ولا قوة، والمسخ فعل عجائبي يؤتى من قوة خارقة ويتحقق عبر التحول من الصفة الأولى المتحركة إلى صفة ثانية قبيحة وجامدة لا تستطيع التعشق أو الفجور أو اختلاس الغفلة في مكان مقدس.

استدراك للتأويل

إن ما أصاب إسافا ونائلة هو صورة أخرى مما أصاب جرهم وهم يتولون الكعبة وقد بغوا وامتد طغيانهم فطردوا مذلولين وتحول عزهم إلى مذلة تسردها قصيدة يرثي فيها عمرو بن مضاض– آخر زعمائهم– حالتهم.

في خروجه، كتبت مؤلفات السيرة والتاريخ أن مضاض الجرهمي "اختلس" غزالي الكعبة وحجر الركن، ودفنهما في بئر زمزم.

هل استعادت قريش ما ضاع منها وهذه المرة في شكل حجرين عظيمين ؟ خصوصا أنها استثمرتهما في بناء شكل الحج والعبادة والطقوس المصاحبة لهما.

لقد وقع ما وقع من فعل بين إساف ونائلة، ومن مسخ ليلا، لأن فعل (**أصبحوا**) سيلي الجملة مباشرة في صيغة جمع لأن حياة العاشقين قد انتهت، وانقطعت علاقتهما بالزمن لتبدأ علاقتهما بطقوس الاعتبار والعبادة. وقد تطورت حياة الحجرين في مرحلتين ابتدأت بإخراجهما من البيت ووضعهما عند الكعبة لفترة حتى تنتشر حكايتهما وتصبح مألوفة، ثم عبدت مع استقدام الأصنام من طرف عمرو بن لحي، بمعنى أن الظروف كانت مهيأة لخلق أصنام وحكايات والتشنيع على جرهم.

إن فعل تحويل المدنس إلى مقدس جاء بعد طول مكوث، وعبادة مقتصرة على خزاعة وقريش قبل تعميم عبادتهما على كافة الحجاج.

ليس هناك تفسير لحركة التحويل التي طالت الصنمين من المكانين المختلفين ثم جمعهما قرب بئر زمزم. لكن إيراد اسم زمزم يعيد، استحضارا، قصة حفر هذا البئر، مرة أخرى من طرف عبد المطلب، بعدما ردمته الأيام، وكيف اعترضته قريش لأنه سيضيق على إساف ونائلة، وكيف وجد عبد المطلب مكان البئر بين الحجرين اللذين كانت تنحر عندهما الذبائح.*

في كل حكاية، مهما كانت قريبة أو موغلة في التاريخ أو الأسطورة، يصبح البحث عن العلاقات والبعد الرمزي ضروري، خصوصا حول ارتباط حكاية الغزالين الذهبيين والوثنين من الحجر، ولماذا حينما أخذت جرهم الغزالين لم تحملهما معها، وخبأتهما ببئر زمزم؟

أن كل مكان في الحكاية يتضمن حكايته الخاصة به، فبأرض اليمن يكون التعشق، وتنطلق قصة الحب، وبالكعبة، ذريعة الحج والتطهر، وبالبيت "المعصية" والمسخ، وبزمزم المناسك والذبائح واكتشاف ما نهب من الكعبة بعد هاتف أعلم عبد المطلب بعلامات صادقة.

إحـــالات :

- ابن الكلبي : كتاب الأصنام، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية بمصر (طبعة مصورة عن دار الكتب لسنة 1924) مصر 2003.
- (*): يورد ابن هشام القصة الكاملة لعبد المطلب واكتشافه لبئر زمزم ثم حفره : السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الابياري، عبد الحفيظ شبلي، المكتبة العلمية، لبنان، الجزء الأول ص : 142-155.

المعطى التداولي لنظرية العلامة في السيميائيات الأمريكية
المنطلقات والحدود

أ/ هواري بلقندوز
المركز الجامعي- سعيدة -

توطئـــة

لم تشهد السيميائيات وضعا معرفيا قارا، ولا حدودا إجرائية واضحة المعالم بالقدر الذي عرفته شعب معرفية أخرى متميزة، ومنها تحديدا اللسانيات. والسبب في ذلك يعود إلى هشاشة أسسها المعرفية، وافتقارها إلى قواعد ابستيمولوجية بالغة حدا من الانضباط المنهجي والعلمي، على الرغم من اجتهادها منذ البدايات الأولى في الانتصاب مبحثا علميا ينخرط ضمن شعب المعرفة حرصا على هويتها، وإقصاء ما نازعه الطموح إلى مزاحمتها.ولا أدل على ذلك من أن السيميائيات أضحت تختص بمجالات كثيرة و متعددة، إلى حد التضخم والتضارب لتشعب المقاربات حول تفسير العلامة وتداخل أنحاء تأويلها. مما أدى إلى تدافع مسالك البحث وتشابك مستوياته، إلى حد التشظي المصطلحاتي والتداخل المفاهيمي، أو بالأحرى التباس مجال الدرس، وانفلاته من حدود الانضباط العلمي.

يبدو أن تاريخ السيميائيات قد ارتبط بتاريخ تأويل العلامة، ولعل المحاولات الأولى التي تجشمت عناء البحث والمدارسة في هذا المجال، قديمة قدم التفكير في الظاهرة اللغوية عبر كافة مستوياتها، المعجمية والتركيبية والفلسفية والمنطقية على السواء. ولما كان التأويل مجالا تتقاطع فيه جل المسالك المعرفية، أضحى من الصعوبة بمكان إدراك الدارس لمساحة التأويل وحدوده الإجرائية وصفا وتأريخا.

وإذا كانت نشأة هذا العلم قد شهدت ولادة مزدوجة ومتزامنة في إطارها الجغرافي، أمريكا وأوروبا من وجهة، ونهلت من مرجعيتين مختلفتين، منطقية ولسانية من

وجهة أخرى مع ش.س.بيرس1914، وف.دو سوسير1913، فإن الإرهاصات الأولى لانبثاق هذه المعرفة ترتد إلى عصور غابرة وإلى ثقافات الأمم التليدة، من مثل الهنود، والإغريق، والمسلمين العرب القدامى.

وقد لا يستغرب أن يكون وضع السيميائيات على غير هذا النحو من التذبذب حيثما تبينا مدى اتساع مشروعها وتنوع مسالك البحث في العلامة وإبراز كيفيات اشتغالها، على نحو اقتضى بموجبه استدعاء نموذج سيميائي ثلاثي الأبعاد، الدال والمدلول والمرجع من جهة، والتركيب والدلالة والتداول من جهة ثانية. وقد كان لهذا التصور الأنجلوسكسوني –ممثلا في إسهامات بيرس بمعية ش.موريس– فضل السبق في تشيد نسقية سيميائية مفتوحة تعمل على استعادة المحتوى التداولي للعلامة، والذي طالما غيب في المعطى الاجتماعي التجريدي للمشروع السيميولوجي عند دوسوسير. ومن ثمة سعت السيميائيات الأمريكية إلى مدارسة الجانب الإنجازي للعلامة في السياق انطلاقا من الأطروحة المركزية في فلسفة اللغة العادية وهي الاستعمال. وهي إذ ذاك ما لبثت تقاوم سحر التجريد الذي تبتغيه سيرورة العلامات Sémiosis وتخوم المعنى ونشاط التدليل Signifiance سعيا لبناء قاعدة إبستيمية جديدة لفلسفة المعنى ونظرية العلامة.

1- المشروع السيميائي عند ش.بيرس 1839-1914:

إن التأريخ لنشأة الفكر السيميائي المعاصر بدء من جهود ش.س.بيرس، بوصفه أحد طلائع المنطق السيميائي في أمريكا، تبرز لنا ذلك المنعطف الحاسم في تطوير الدرس السيميائي الغربي انطلاقا من قاعدة إبستيمية منطقية وفلسفية تعول على نظرية المقولات المقتبسة عن كانط وهيجل، وتستلهم دعوات المنهج الكلي ومركزية الجبر والعقلانية الديكارتية والرمزية الرياضية اللايبنتزية. وانطلاقا من هذا الزخم المعرفي تبلورت أطروحات بيرس الجديدة الداعية إلى ضرورة اعتماد منطق شكلي قوامه جبر

العلامات، يسعى إلى تفسير معاني ودلالات التجربة الإنسانية استنادا إلى معلومات أمبريقية وقواعد شكلية ذات طبيعة تأملية، سعيا لتأسيس علم للميتافيزيقا، مع إنقادها من أثقالها الوثوقية، بعيدا عن التصور اللغوي الذي سرعان ما التزم به سوسير في مجال اللسانيات البنوية.

ضمن هذا السياق، يكون المنطق المتعالي في تصور بيرس اسما آخر للسيميائيات بوصفها نظرية شكلية ظاهراتية للعلامات. قوامها جملة القوانين التي تحكم تركيب العلامات، يكون مجموعها لغة معينة في علاقة تدليلية مع الفكر. وعندئذ يكون النسق السيميائي ضابطا لهذا الفكر، شأنه في ذلك شأن المنطق. وما دام الإنسان يفكر من خلال العلامات، فإنه يتعين على الباحث السيميائي رصد هذا التفكير في مستوى فهم وتفسير آليات اشتغال العلامات، والأنساق الدالة، وحركة المعنى. ولهذا أكد بيرس حرصه على " **تعميق الدعوى التي فحواها أن السيميائيات بوصفها مرادفة للمنطق هي ركيزة المنهج العلمي، ولا غرو أن تصبح الرياضيات والكيمياء وعلم الفلك والتشريح المقارن والبصريات والجاذبية والدينامية الحرارية وغيرها من العلوم الأخرى موضوعات للسيميائيات** " 1.

ومن اللافت للنظر أن المشروع السيميائي الذي اقترحه بيرس لا يعدو أن يكون مجرد نظرية في المنهج، وليس بحثا في الغاية بوصفها قيمة في ذاتها. ومن هذا المنظور كان عمل بيرس مطبوعا بملامح الفلسفة العملية Pragmatisme بوصفها قاعدة للتفكير المنطقي في السيميائيات، وليست نظرية فلسفية كما اقترنت في الأذهان باسم ويليم جيمس. إلا أن بعض الدارسين يرى أن بيرس يكون قد خرج عن هذا الإطار الذي رسمه لمشروعه منذ البداية، بحكم الرصيد المعرفي الذي شكل قاعدة نظرية ومنهجية لتصوراته حول العلامة، ولا سيما الفينومينولوجيا.2

1-1- السيميوزيس والإطار الذهني للعلامة:

يرى بيرس أن موضوع السيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها المتعالي في السياق، وقد اصطلح عليه ب: السيميوزيس Semiosis، تلك السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة. ويبدو أن هذا الاشتغال الحيوي للعلامة يظهر بحق مدى تفعيل المعنى ومساهمته في نشاط التدليل من جهة ثراء استعمال العلامات انطلاقا من مبدأ مقولة الثلاثية Triadique المتوزعة على العناصر الثلاثة المكونة للعلامة. وهكذا يصير السيميوزيس عبارة عن دلالات متناسلة وغير منتهية يحركها اشتغال هذه العناصر الثلاثة وهي: الممثل Representamen، والموضوع

Objet، والمؤول L'interprètent. فإذا عدنا إلى تعريف بيرس الذي يحدد بموجبه العلامة بوصفها ممثلا على أنه " **شيء ما يمثل شيئا ما، بالنسبة لشخص ما، بمظهر ما، أو إمكانية ما**"3 ، سنكتشف -لا محالة- أن هذه العلامة إنما توجه إلى شخص معين، حيث تخلق في ذهنه علامة مساوية أو أكثر نضجا من الأولى، وهكذا دواليك بالنسبة لباقي العلامات، التي مانفكت تتناسل وفق مبدأ التعريفات في المنطق التقليدي، من حيث أن العلامة تكتسب تعريفات جديدة أثناء الانتقال من مؤول إلى آخر.

ومن ههنا كانت مسألة مقاربة المعنى المنطقي بشكل نهائي، مسألة عديمة الفحوى، شأنها في ذلك شأن البحث عن المعنى الواحد في النص الأدبي، الذي أضحى ضربا من ضروب المجازفة في مجال النقد الأدبي بشكل خاص. ومن ثمة فإن الانزلاق المستمر من علامة إلى أخرى، يسمح للنص الأدبي أن ينفتح على معان متعددة، وبالتالي إمكانية تعددية التلقي التي تفضي إلى تحقق القارئ في مستويات متعددة من مساحة التأويل. 4

لا مندوحة أن يكون مفهوم العلامة لدى بيرس قد انزاح عن طابعه الحصري الذي طبع به ضمن مبدأ الثنائية في المشروع السوسوري. ليصير محتكما إلى مبدأ الثلاثية سعيا للوقوف على قانون الدلالة وقواعد أنساقها العامة. وعلى الرغم من لهج بعض الأقلام بأسبقية مشروع بيرس في تدشين التصور التداولي للسيميائيات الأمريكية، فإننا لا نكاد نعثر على تصورات منهجية واضحة المعالم عن المكون التداولي في طوبوغرافيا العلامات التي اقترح صنافتها، اللهم إلا إذا اعتبرنا مفهوم السيميوزيس ضربا من ضروب إنجاز العلامات في السياق، بوصفه تخريجا تداوليا على هدي مبدأ الاستعمال في التداوليات. بالإضافة إلى التطلع الواعي للإطار الواصف للدلالات المفتوحة وتناسل العلامات في التأويل التداولي بوصفها أفعالا كلامية، إنجازية وتأثيرية بالقول، تتحقق في مستوى التقسيم الثلاثي الثالث، الذي يعزى إلى خصائص المؤولة (تصور Rhème ، تصديق Dicisigne ، حجة Argument).

ومن ثمة، فإن العلامات التصورية والتصديقية والحجاجية، تعتبر أفعالا كلامية ما دامت لا تحتمل الصدق أو الكذب من وجهة، وتشير إلى صفات واقعية تجعل الموضوع يتعين في حال تحققه الفعلي في الواقع من وجهة ثانية. وبالتالي، إمكانية اكتسابه قيمة الصدق أو الكذب. إلا أن هذا التخريج التداولي يشوبه بعض التحفظات، خاصة عندما نراجع أطروحة بيرس المتعلقة بلانهائية التدليل في مستوى طوبوغرافيا العلامات، كما لو أنها ضرب من مراوغات العلامة، أو ما يعرف بلعبة الدال في تقويضية جاك دريدا بوصفها ثورة ضد النسق اللساني. وقد كان هذا مما اعتاص على تصورات بنفينيست اعتياصا صعبا في قبول أطروحة بيرس الداعية إلى تقويض النسق السيميائي للغة انطلاقا من منظور الدلالات المفتوحة، ولا نهائية التدليل.5 وبالتالي تهميش الحقيقة التداولية في مقابل الإقرار بالحقيقة المتعالية التي ينشدها المنطق الواصف للعلامات. وفي رحاب هذا التصور سيغيب قانون الدلالة وتضمحل قواعد أنساقها، مما يجعل مسألة تأويل الأفعال الكلامية في الخطاب عملية انزلاق للمعنى في مساحة الحقيقة المطلقة.

2- مشروع شارل ويليام موريس 1901-1979:

لقد اهتم شارل موريس منذ سنة 1938 على غرار تصورات بدور التسجيل الرمزي في العلوم، ويبدو متحمسا لمشروع بيرس حول سيرورة العلامات في مجموعها، وقد راح في ذلك يستلهم مقولات بيرس في معظم أبحاثه، مؤسسا انشغاله على نظرية عامة للعلامات تنطلق من قاعدة معرفية متعددة الاختصاصات Interdisciplinaire أنثروبولوجية، وفلسفية، ومنطقية، وسلوكية.

تبدو السيميائيات في نظر موريس في علاقة مزدوجة مع العلوم، كونها علما قائما بذاته من وجهة، وأداة مسخرة لخدمة العلم من وجهة ثانية. وهي إذ ذاك تعد مرحلة جديدة في ابستيمولوجيا العلوم من إنها تقدم دعامة للعلوم الإنسانية المتخصصة في نمط من أنماط العلامات. وإلى أبعد من هذا يذهب موريس إلى أن الموضوعات التي تطرقها العلوم الدقيقة تعد علامات مشتركة في نظام تدليلي معقد مع تلك التي تطرقها العلوم الإنسانية. ويتولد عن هذه الشراكة مشروع واسع لتوحيد العلوم الدقيقة والإنسانية ضمن إطار النظرية العامة للعلامات. ولإنجاز هذا المشروع يتوجب على السيميائيات في نظر

موريس أن توحد لغتها الاصطلاحية، وتسعى إلى مقولة Catégorisation الخطاب الشارح حول العلامات، من أجل بناء نسق واصف، ما دامت أداة للعلم وأورغانون دراسة العلوم بالنسبة للعلم الواصف Méta science.6

من اللافت للنظر أن موريس منذ سنة 1938 كان يدافع عن تأويل سلوكي لنظرية العلامات، ولا أدل على ذلك من توظيفه لشبكة من مصطلحات علم النفس السلوكي من مثل الحافز، والتهيؤ للاستجابة، إلا أنه كان يؤمن بما لا يدع مجالا للشك بحياد النظرية العامة للعلامات، ذلك بالنظر إلى التعارض القائم بين النزعتين: الذهنية عند بيرس، والسلوكية عند شارل موريس. ولا ينبغي أن يحمل هذا على أنه انقطاع مع المشروع السيميائي عند بيرس، ذلك لأن التأويل السلوك الذي قدمه موريس للمفاهيم القاعدية في السيميائيات، يمكنه أن يجد مسوغا واضحا ضمن تأكيد بيرس على الخاصية الفردية لكل سيميوزيس من وجهة، وعلى الحد الأقصى للتدليل في كل مؤولة.

2-1- السيميوزيس والإطار السلوكي للعلامة:

يتبنى موريس التعريف الذي قدمه بيرس نفسه الخاص بالسيميوزيس، ويميز فيه بين " الشيء الذي يعمل كدليل وبين ما يحيل عليه الدليل، وبين مفعول الدليل على أي شخص شارح كيفما كان نوعه، وبمقتضى ذلك المفعول يصبح الشيء المقصود دليلا بالنسبة لهذا الشخص الشارح. ويمكن أن تسمى هذه المكونات الثلاثة للسيميوزيس على التوالي بالدليل-الحامل والمعين والمؤول، ويمكن أن يدرج الشخص الشارح كعامل رابع". وبعد مرور ست وعشرين سنة من بلورة هذا المفهوم، يضيف موريس مكونا آخر هو مفهوم السياق.7 ومن ثمة أضحى ينظر إلى السيميوزيس على أنه علاقة ذات خمسة أطراف، تلك العلاقة التي تخلق فيها العلامات التهيؤ للفعل بطريقة محددة في الأشخاص الشارحين، تجاه نمط معين من الموضوعات، في ظل بعض الشروط السياقية. ومن هذا المنطلق كانت هذه الأطراف بمثابة خصوصيات علائقية يتم ترصدها خلال الانخراط في السيرورة الوضيفية للسيميوزيس.

إننا نلفي في رحاب المشروع المزدوج موريس/كارناب تحديد للمعالم السيميائية للتركيب المنطقي في ثلاثة ميادين بحث هي: علم التركيب، والدلاليات، والتداوليات. وقد

حاول موريس تدقيق هذا التقسيم بهدف ضبط السمات التصنيفية للعلامات، وذلك بغية دمج المستويات الثلاثة في أنموذج سيميائي موجه نحو السلوك على النحو التالي:

- علم التركيب: يعالج العلاقة الشكلية للعلامات فيما بينها.
- الدلاليات: وتعالج علاقة العلامات بالموضوعات في كل حدودها الممكنة.
- التداوليات: تعالج علاقة العلامات بالمؤولين، وآثار المعنى داخل السلوك.

2-2- المكون التداولي في سيميائية ش.موريس:

بناء على التعريف الذي قدمه ش.موريس للتداولية على أنها فرع من السيميائيات، يهتم بفحص العلاقة بين العلامات ومستعمليها، وفي مقام لاحق من أبحاثه يوضح أنه مادامت العلامات تمتلك أعضاء حية بوصفه مؤولات، تغدو التداولية بحثا في مظاهر نشاط وفاعلية السيميوزيس، يمثلها مجموع المظاهر السيكولوجية والبيولوجية التي ترتبط بسيرورة العلامات.

وفي رحاب هذا التصور يتجلى المعطى التداولي لمشروع ش.موريس في تمييزه الضمني بين التداولية المحضة Radicale والتداولية المندمجة Intégré ، على أن تكون هذه الأخيرة موضوع التعريف المشار إليه آنفا، بينما تعنى التداولية المحضة بإنجاز عناصراللغة في البعد التداولي للسيميوزيس مجسدا في مقولات الفعل والإنجاز والسياق، بوصفها علامات للتثبت والفهم. وعقب ذلك ينبغي أن ننوه بالدور الريادي لمفهوم القواعد التداولية الذي أشار إليه موريس عل أن هذه القواعد تمثل جملة الشروط الخاصة للتأويلات، التي تكون في إطارها العلامات الحوامل Signes véhicules بمثابة علامات وظيفية، بحيث تعمل كل قاعدة بطريقة سلوك نمطي خاص بكل قطب من أقطاب السيميوزيس.8 ومن جملة هذه القواعد، نجد قواعد تداولية خصوصية تعبر عن الشروط التي يجب استيفاؤها لدى المؤول حتى تعمل بوصفها حروف تعجب مثل " أوه" وأوامر مثل " إلى هنا"، واصطلاحات تقويمية مثل " لحسن الحظ"، وغيرها من الأساليب البلاغية والشاعرية. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن عملية تأصيل هذه الشروط- في حدود عدم استنفادها لسياقاتها التداولية- تتم في اصطلاحات النحو والدلالة. وعندئذ يكتمل الطابع العام للوصف اللغوي.

وانطلاقا من مقولة السياق التداولية يؤكد موريس على أن العلامة اللسانية تتحدد بحكم استعمالها في تنسيق مع العلامات الأخرى المستعملة (منجزة) من قبل أعضاء الجماعة اللسانية. وما دامت اللغة نظاما اجتماعيا للعلامات الوسيطة، ينطوي فهمها على استعمال تنسيقات وتحويلات العلامات.

وما نخلص إليه، هو أن السيميائيات الأمريكية من حيث احتواءها على المعطى التداولي في أبحاث أقطابها بيرس وموريس وأشياعهما، تعد بمثابة الإرهاصات الأولى للنظرية التداولية في تحليل الخطاب، ذلك أنها سعت منذ البداية إلى تطليق الرؤية الأوروبية ، وتأسيس لبنة التداولية المندمجة في البحث السيميائي ونظرية اللغة بوجه عام. ومع هذا وذاك يظل المشروع المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطره المرجعية، وموضوعاته وممارساته الإجرائية، في علاقته بالعلوم الأخرى، وذلك لرسم منهجه، وتشييد مقولاته، وتبيان أدبياته من خلال الممارسات التطبيقية التي تمتد عل نطاق أوسع ضمن نظرية تحليل الخطاب.

هوامش ومراجع البحث:

1- ينظر أحمد يوسف، سيميائيات مجلة مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران ع2 خريف 2006 ص .35

2- ينظر حامد خليل المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس دار الينابيع دمشق/سوريا 1996 ص .193

3- C.S.Peirce, Ecrits sur le signe, tr G. Deledalle, ed Seuil Paris 1978 p126.

4- ينظر قوتال فضيلة العلامة والسيرورة الدلالية مجلة مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران ع1 خريف 2005 ص .177

5-Cf. E.Benveniste Problemes de linguistique générales, ed gallimard 2005 t2 pp 44-45.

6- ينظر مارسيلو داسكال الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ترجمة جماعة من المغاربة دار افريقيا الشرق المغرب 1987 ص ص 34/33.

7- ينظر المرجع نفسه ص .20

8- Cf. C.Morris in théories du signe et du sens lectures 2 ed klincksieck paris 1976 pp 82/83.

سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص

د/ كعــوان محمد
جامعة- قسنطينة -

ملخص المداخلة:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة العملية التأويلية من خلال وضع حدود معرفية ونقدية لها، باعتبار التأويل تحويلا لدلالة النص، وفعلا للقارئ ينبني على رغبة مسبقة للتأويل . فالضرورة التأويلية أضحت وسيلة من وسائل الخطاب النقدي المعاصر، وهذا ما جعل عديد الباحثين والنقاد يتساءلون عن حدوده، وطريقة اجتراحه للنصوص، لأن الضرورة التأويلية عادة ما تنبع من مقاصد القارئ في تفكيكه للدلالات المستعصية على الفهم والتفسير، كمقاربته للرموز بشتى أنساقها المعرفية والفلسفية، حيث يصبح القارئ طرفا فعالا ومؤسسا في بناء المعنى النصي، وهذا الطرح انتهجته السيميائيات التأويلية، وجماليات التلقي، وما يسمى أيضا في النقد الأمريكي بالنقد الموجه للقارئ .

كما تسعى الدراسة أيضا إلى كشف أهم المقولات التي ينبني على أساسها التأويل .

يرتبط التأويل (**Interprétation**) عادة بالتصور الذي نبنيه عن الدلالة، فكلما كان ذلك التصور واضحا وجليا كان احتمال التأويل ممكنا، وبما أن العلامات اللغوية لا يمكنها أن تقف عند حدود التعيين المحايد لمرجع موضوعي مستقل، فإنها كذلك تنفتح على سياقات دلالية عدة تشكل ثراءها، كما تجعلها عجينة في يد الكائن البشري ليسد بها الثغرات الدلالية التي تصد تطلعه للتعبير من حين لآخر، فكل وحدة دلالية لابد لها من مدلول أولي، يسمى عند أهل اللغة المعاصرين بالمعنى المركزي والأساسي والمعجمي، وهذا المعنى ضروري لأي علامة باعتبار هذه الأخيرة لا تستمد قيمتها كعلامة إلا انطلاقا من الارتباط المسبق بين طرفيها (الدال= المدلول)، وتضاف إلى هذه المعادلة دلالة أخرى يمكن أن نسميها بالدلالة السياقية، أو الثقافية، وهي دلالة غير أصلية، ولكنها ضرورية لسيرورة اللغة وأدائها الأمثل .

وعلى هذا فإن المعرفة الضمنية للغة هي شرط من شروط التواصل بين الأفراد، كما أنها حتمية معرفية للتأويل، لأن المؤول يستعين بالثابت للوصول إلى المتغير، لأن الثابت ضروري لأي علامة فهو المبدأ المحدد لوجودها، في حين يرتبط المتغير بالقيم الحافة والثانوية والثقافية، وهي قيم يضيفها مستعمل اللغة قصد التبليغ أو الإيحاء بمعاني خفية .

إن المعاني الخفية التي يكون سبيلها الإيحاء والرمز هي ما يعرف بالمعاني القصدية، وهي المقصودة بفعل التأويل، حيث يتأسس التأويل كطرف ضروري في كشف بالدلالات المتخفية التي قصدها الباث، أو أنتج خطابه على أساسها، وقد أشار القدماء إلى هذه الثنائية الدلالية بمصطلحات عدة لعل أهمها : (المعاني المباشرة وغير المباشرة، المعاني الحقيقية والمجازية، المعاني الظاهرة والباطنية أو الخفية).

وهذا التصور الخاص بالدلالات قديم قدم الكائن البشري، فقد كان الإنسان ينظر إلى الأشياء نظرة رمزية باعتبارها مظهرا من مظاهر المتخفي، وسرا من أسرار يجب كشفه، وفعل الكشف لا يتأتى للعامة من الناس بل للخاصة منهم، ممن لهم القدرة على قراءة الأسطر البيضاء، أو النصوص المكتوبة بالحبر السري، والتمادي مع المخفي والمسكوت عنه، وهذا المصطلح الأخير هو ما تجلى بشكل واضح لدى علماء أصول الفقه من المسلمين من أمثال الشافعي، والغزالي (أبو حامد)، والشريف الجرجاني، وابن قتيبة، وغيرهم كثير . وهذا التصور كان موجودا لدى علماء المسيحية، وذلك حينما طوروا تصورا للتأويل انبنت عليه مقولات التأويل المعاصر وهو الهيرمينوطيقا، ويعنى هذا التصور بمقاربة جواهر الكلمات من ناحية كونها تشير إلى دلالتين، الأولى ظاهرة وهي شرط من شروط استقامة التعبير وتحقق وظيفته التواصلية، والثانية مجازية ورمزية خفية يتم بها التبليغ الإلهي لذوي الألباب فقط، وإشارات القرآن الكريم كثيرة في هذا الباب، حيث غالبا ما يوجه الله سبحانه وتعالى خطابه للخاصة من الناس وهم العلماء .

ولذلك كان يرى علماء المسيحية بأن جوهر كلام الله ليس في الدلالات المباشرة للعلامات اللغوية، بل في الدلالات المتخفية، كما عملت نظرية المعاني الأربعة على الإسهام في توسيع مفاهيم القراءة التأويلية حيث تشيرهذه النظرية إلى المعاني الحرفية، أو المعجمية، والمعاني الروحية التي أوقفها ابن عربي وأمثاله على رمزية الحروف وعلاقتها بالأفلاك والأجرام السماوية، والمعاني المجازية، وهي معاني بلاغية، والمعانى

الأخلاقية التي استنبطها علماء الأصول . وقيمة هذه الأنواع ترتبط بخصوصية الخطاب، بيد أن الخطاب الإلهي يشمل جل هذه الأنواع، لأنه ليس خطابا تواصليا فحسب، بل هو تبليغي، وإعجازي، وبلاغي، وتشريعي، وإيحائي رمزي، يقتضي قراءة حوارية أساسها معرفي.

فالقراءة التأويلية هي "ربط المتحقق بكل الإحالات الممكنة. وفي هذه الحالة، فإن ما يمثل أمامنا باعتباره نسخة متحققة لا يشكل سوى ذريعة الهدف منها إطلاق العنان لدلالة منفلتة من عقالها قد لا تتوقف عند حد بعينه"[1]. كما أن التأويل باعتباره نشاطا معرفيا لم يعد محصورا في قراءة النصوص الدينية، بل انفتح على تعدد النصوص على اختلاف أشكالها وميادينها المعرفية، فهو وسيلة إجرائية للتحليل والقراءة والفهم، يوفر القارئ إمكانات خصبة للانفتاح على الدلالات البعيدة والرمزية، إنه حالة وعي فلسفي تقارب أسرار الكائن البشري الذي غدا هو الآخر أكثر رمزية من ذي قبل، غير أن التأويل ليس فعلا معرفيا في متناول الكل، كما يمكن إسقاطه على جميع النصوص، لأن الرؤية الرمزية للأشياء أثناء تبطنها بالظاهر مطلب عزيز على القارئ، فامتلاك مفاتيح القراءة التأويلية شرطه الأول، إضافة إلى أن المقاربة التأويلية تقتضي توفر مجموعة من الشروط الواجب توفرها في النص المراد تأويله.

وربما القول بوجود حدود للتأويل انطلاقا من ممكنات النص يجرنا إلى إلقاء نظرة عامة على أهم الآراء الفلسفية والمعرفية التي قاربت مفهوم التأويل ووضعت حدودا لاجتراحه باعتباره ركنا أساسيا في أي مقاربة معرفية لتراثنا الفكري والأدبي .

يعتبر التأويل لدى الفيلسوف الصوفي الإسلامي محي الدين بن عربي فعلا معرفيا لا ينفصل بتاتا عن اللغة، بل هو أثر من آثار اصطدام السامع بلغة المتكلم، لأن الدلالة في النص الصوفي تتجاوز حدود النص، فهي كتابة تعانق الوجود وتمتد بامتداده، ويرى منصف عبد الحق بأن التأويل عند ابن عربي ليس مجرد فضول معرفي مبرر بما فيه الكفاية، إنه إرادة في المعرفة أي قلق وتوتر تجاه الوضعية ؛ وضعية الدليل (نص لغوي/ العالم) إنه محاولة لملء فراغ ما هو بالضبط فراغ الفهم والمعرفة، وإذا كان ابن رشد قد اتجه اتجاها نقديا في نظرته للتأويل، فإن ابن عربي قد رفض رفضا باتا وضع شروط نظرية وعلمية للتأويل حيث أسس له مفهوما جديدا يكسر قوانين العقل، ويتجه نحو

[1] - ينظر سعيد بنكراد، موقعه على الشبكة، معجم السيميائية، مادة التأويل.

المعرفة القلبية، إنه " الكشف الصوفي" هذا الأخير هو أقرب إلى الفكر الهيرمينوطيقي في شكله ومضمونه.[2]

وهذا التأويل خاص بالعارفين والراسخين في العلم فقط، أما العامة من الناس فيكتفون بالإيمان فقط دون تأويل." لأنه ينقل الإنسان من مستوى المعرفة العامة(الخطابية) إلى مستوى المعرفية العلمية الخاصة التي تضع العارف وجها لوجه أمام الحقيقة في نقائها وصفائها ".[3]

والتأويل عند ابن رشد يختلف عنه لدى ابن عربي، حيث يرى ابن رشد بأن معنى التأويل " هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه، أو سببه أو لاحقه، أو مقارنة أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي ".[4]

والتأويل بهذا المعنى يقتضي تحويلا للدلالة أو عبورا من مستوى حقيقي ظاهر إلى مستوى مجازي باطن، وتلك الدلالة المتخفية المجازية هي دلالة مقصودة بطريقة غير مباشرة، وإذا كان المجاز يتم داخل اللغة أو النص فإن التأويل يتم في العادة خارج إطار اللغة أي أن يرتبط بالسياق وبالخلفيات المعرفية للقارئ، حيث يتم داخل مخيلة المؤول الذي يتلقى النص وهو في حالته الدلالية الحقيقية المباشرة، ليقوم بإسقاط جملة من الإيحاءات والدلالات المرتبطة بالدلالة الأولى مجازيا فقط، لأن التأويل هو تقابل بين الظاهر والباطن .

ويرى ابن عربي بأن التأويل هو " عبارة عما يؤول إليه ذلك الحديث [حديث المتكلم] الذي حدث عنده في خياله [السامع]" .[5] وما يؤول إليه الشيء أو المعنى، هو ما يستشفه السامع أو المتلقي من النص باعتباره دلالة ذلك الشيء أي أن التأويل هو علاقة بين النص والمتلقي، حيث يوظف هذا الأخير خبراته المعرفية ومخزونه الفكري لأجل مقاربة وفهم النص، وما يتبادر إلى ذهنه من معان تكون قريبة ومشتركة مع المعنى الظاهر، والتي

[2] – ينظر: منصف عبد الحق : الكتابة والتجربة الصوفية ،ص: 102 / 103 / 104 .

[3] – الكتابة والتجربة الصوفية، ص 105.

[4] – ابن رشد: " فصل المقال"، منشور ضمن كتاب فلسفة ابن رشد، دار الآفاق الجديدة، بيـروت، 1978، ص 19 20، نقلا عن الكتابة والتجربة الصوفية، ص 115.

[5] – ابن عربي : الفتوحات المكية، ج3، ص45 / 454.

تؤسس لما يسميه بالمعنى الباطن، وسبب ذلك العروج العمودي من الظاهر إلى الباطن هو كون النفوس البشرية" مجبولة على حب وإدراك المغيبات، واستخراج الكنوز، وحل الرموز، وفتح المغاليق والبحث عن خفيات الأمور ودقائق الحكم".[6] وسبب التأويل في كثير من الأحيان هو وجود تناقض واضح أو تعارض في بعض التعابير القرآنية (الآيات المتشابهات)، لأنه استجابة طبيعية ومعرفية محتومة يواجه بها الكائن البشري توتره وقلقه الداخلي جراء غياب الفهم أو قلته.

"إن التأويل لا ينظر للخطاب في مباشرته وبداهته، وإنما كخطاب مبهم وغامض، أو كخطاب عائق يعرقل عملية التواصل ويعمل على تعقيدها، وبذلك كان كل تأويل يحول خطاب المتكلم إلى إشكال لكي يسائله ويستنطقه".[7] فالتأويل قد يكون وسيلة من وسائل الفهم لدى العارفين، كما قد يكون مطية لتبدد الدلالة وعسر الفهم لدى العامة، وهو في كلتا الحالتين مَثّلٌ لأحادية الدلالة، وتعميق للهوة بين الذات والموضوع، وقد كانت الحروف المقطَّعة في أوائل السور في القرآن الكريم من أسباب التأويل لدى الصوفية، لأن الفقهاء والمفسرين قد تجنبوا الخوض في معرفة دلالاتها. غير أن ابن عربي خاض هذا البحر، حيث عرج على تأويلها، وأشار إلى كون " عالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف، فمنهم (...) عالم العظمة (...) ومنهم العالم الأعلى، وهو عالم الملكوت (...) ومنهم العالم الوسط، وهو عالم الجبروت(...)، ومنهم العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة".[8]

وهو بتأويله لهذا العالم الحي، قد فتح الباب شاسعا أمام الصوفية لكي يخوضوا غماره، كما مهد طريقا للكتابة الإبداعية الرمزية بالنسبة للشعراء، فكانت تلك الحروف رموزا تشير إلى مرموزاتها، كما تشير أيضا إلى حقائق كونية ووجودية غاية في الخفاء.

وقد أشار جولد تسيهير بأمثلته التطبيقية إلى الوسائل التي اعتمدها ابن عربي في تأويله، بدءا بمستوى التأويل المعتمد على أصوات الحروف، خاصة حروف ضمير " هو " الذي يدل على الهوية، وانتهاء إلى التأويل النحوي الذي يعتمد على قراءة خاصة لا تتفق مع القراءات المشهورة، كما أنه قدم عرضا لأهم مصطلحات التأويل التي استخدمها ابن

---

[6] – الفتوحات المكية ،ج 4، ص 152.

[7] – الكتابة والتجربة الصوفية، ص 118 / 119 .

[8] – الفتوحات المكية، جـ1، ص 58

عربي خاصة والمتصوفة عامة كالإشارة والاعتبار والتطبيق والرمز، ووضح الفروق بين هذه المصطلحات في مجالي استخدامها .[9] أما هنري كوربان في دراسته عن الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي فقد استطاع أن يربط بين وجود هذا العالم الوسيط وأهميته للتأويل الرمزي على أساس أن خيال العارف يتصل بهذا العالم – عالم الخيال والرموز- فيستمد قدرته على التأويل الرمزي الذي هو حجر الزاوية في فلسفة الشيعة والمتصوفة معا.[10] فالعالم الوسيط هو عالم الرموز والدلالات الحقة، إذ يتصل به خيال الإنسان فيستمد منه معرفته وعلمه، ومادامت اللغة العادية الاصطلاحية لا تحيط بدلالات ذلك العلم المستمد من الخيال، جاز أن يستعين الرائي بلغة رمزية تتأبى قيود الدلالة العادية، من سماتها الغموض والإخفاء.

إن الصوفي حينما يوظف علامات اللغة الاجتماعية التواصلية، فإنه في العادة ينتهك قاعدتها وسياقها الاجتماعي والاصطلاحي، بغية تفجير مفاهيمها الكلية، وأداة ذلك التفجير هي بناء الصورة الرمزية والإشارية، ومادام التأويل يوضع دائما في مجال المحتمل، فإنه يظل مفتوحا باستمرار، ومن ثم فإن اللغة الإشارية الصوفية تظل مفتوحة أيضا وغير مغلقة على خلاف اللغة الاجتماعية، إنها تمد جسورا بين المشار إليه، وبين معان غريبة وغامضة، تدعو القارئ لاكتشافها واستبطان سريتها. فالكتابة الصوفية هي كتابة مثيرة، تجذب القارئ المهتم نحوها كما ينجذب الفراش نحو مصدر الضوء، أو كما تنجذب ذات الصوفي نحو الحقيقة الإلهية.[11]

وتتطابق لغة الإشارة بلغتي الإيماء والحركة لدى إبن عربي، لأنهما لغتان إيحائيتان، يوحي بهما الصوفي إلى المشار إليه كما يمكنهما أن يستنبطا معان لا يمكن للمشير أن يقدمها إلا عبرهما – الحركة الإيمائية- وابن عربي يكاد يطابق من جهة أخرى بين الإيماء والوحي، لأن الوحي هو لغة إشارية في نظره[12]. لذلك نجده يقول عن الوحي: " تقع به الإشارة القائمة مقام العبارة من غير عبارة، فإن العبارة تجوز منها إلى المعنى

---

[9] – ينظر : نصر حامد أبو زيد : فلسفة التأويل، ص28/7نفسه، ص 29 .

[10] – ينظر : نفســه، ص 29.

[11] – ينظر: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 144.

[12] – ينظر: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 144.

المقصود بها، ولهذا سميت عبارة، بخلاف الإشارة التي هي الوحي، فإنها ذات المشار إليه".[13]

فالعبارة بما أنها موجهة للمتلقي فهي مخصوصة للفهم، لأنها من طبيعة توصيلية وتخاطبية، غير أن الإيحاء عكس ذلك، لكونه من طبيعة إشارية، فهو خاضع لمبدأ التأويل والتأمل.

وإن التأويل هو منفذنا الوحيد إلى معانقة الحقائق التي تستبطنها اللغة الصوفية، وهو الذي حرك خيال الصوفية وفتح أخيلتهم على ارتياد المجاهيل، فالموسيقى والحركات المنبئة عن الوجد والرقص والأشكال الهندسية كالدوائر، والألوان، والكائنات، لا يمكن فهم دلالتها الصوفية إلا تأويلا، لأن اللغة الصوفية تشمل جل هذه الأشكال، فهي لغة سميولوجية بامتياز، إذ لا تكتفي في إشاريتها بالعلامات اللغوية فحسب، بل تضم إليها جل الأشكال الإشارية السيميائية الأخرى باعتبارها علائق تشير إلى حقائق رمزية.

فالرمز" لا يفتح نحو أوهام، لأن الخيال الوجودي ليس أوهاما، ولكنه وجود موضوعي- كما لاحظ كوربان- إنه أشكال وصور تجمع بين الإمكان والحدوث وبين المعاني الإلهية القديمة"[14]. ومن أولويات الرمزي أن يكشف عن بعض خصائص الواقع العميقة، وهو بذلك يتحدى كل وسيلة أخرى للمعرفة، لذلك عد رائد اللغة الكشفية بامتياز، فهو يعري ويكشف عن الأنماط الأكثر سرية في الوجود، وإذا كان العقل البشري "يستعمل تلك الصور لكي يعرف الواقع العميق للأشياء، فلأن ذلك الواقع ذاته يستظهر بطريقة متناقضة، وبالتالي لا يقبل التعبير عنه بواسطة المفاهيم "[15] . فالرمز ليس صورة مطابقة للواقع الموضوعي إنه يكشف عن شيء أكثر عمقا وأهمية، ولا يمكن إدراك ذلك الشيء إلا تأويلا، أي تأويل مظاهر الواقع عن طريق التأمل الدلالي، وإمعان النظر فيما يرتبط به إيحائيا، وهذه خاصية لا توفرها القراءة السطحية، وإنما تتأتى عن طريق الممارسة القرائية لنصوص مخصوصة بالوعي الصوفي .

إن التجربة الصوفية الرمزية تنبع من عمق تموقع الإنسان داخل العالم، ولذلك كانت في جوهرها هيرمينوطيقا **Herméneutique** متكاملة بالمعنى الأصيل والأصلي لكلمة

---

[13] – الفتوحـــات المكية، ج2، ص 78.

[14] – الكتابة والتجربة الصوفية، ص 91.

[15] – الكتابة والتجربة الصوفية، ص 92.

هيرمينوطيقا، وينبغي أن نكشف عنها باعتبارها تجربة، لا باعتبارها مظهرا من مظاهر الإستيلاب العقلي.[16] وذلك الكشف يقتضي تأملا خاصا وهو التأويل .

استيراتيجيات التأويل:

ويرتبط التأويل في التصور الإسلامي بإعمال العقل والاجتهاد أمام تعدد المعاني، فهو محاولة لتجاوز الموروث للاشتغال على النص عبر التعامل مع السياقات التي تفرض مدلولا دون آخر، كما أنه "عملية حساب وتوجيه دلالي، واختيار بين الاحتمالات، وحسم بين المعطيات. وعوض المعاني الواضحة يشتغل التأويل على المجازي، وبما أن المجاز عبور من الشيء إلى الشيء، والعبارة دلالة على العبور، فإن التأويل استجابة لهذه الدعوة إلى العبور، وكشف لما يبطنه في طابعه العلائقي ذاك " [17]. وهي ضرورة يفرضها النصّ المتشابه والمشكَلُ والملتبس على الفهم، ولذلك يكون التأويل انتقالا من دلالة لأخرى، ومن سياق دلالي لآخر، وهذا الانتقال يكون مشروطا بالدراية وحسن التدبير، والرؤية الاستنباطية، وهي مقدّرات شخصية وذاتية لا توفرها الطبيعة العلمية للتفسير.

ففي الوقت الذي تطغى في التفسير المعطيات القبلية الجاهزة " التي تشتغل على صورة النص وتمارس سلطة معينة محمية بميتافيزيقا الأصل والهوية، يسعى التأويل إلى البحث في اللاتحدد، إنه يقوم بنفس ما يقوم به التفسير، لكن في مجال آخر وبطرق مختلفة، ولأنه كذلك، أي مغامرة مستمرة تقع بين النص كما يصوغه التفسير، والنص كما يفترض في المقصد العلوي، فإنه قد بنى لنفسه مجموعة من القواعد بشكل تدريجي في التأويل الصوفي والكلامي وإضافة المنحى التأصيلي الذي يضطلع به التأويل (تأصيل المعنى النصي) فإنه يختص " بالمعاني المحتملة من جهة، باعتبارها وجهته، ويقود النص إليها باعتبارها العملية التي يقوم بها من ناحية أخرى، وإذا كانت إحدى معاني التفسير تتلخص في تعيين وتحديد المعنى (كما الطبيب) فإن التأويل يشكل هنا مجموع الخطوات التي تقود إلى المطابقة بين رغبة المؤول وممكنات النص الدالة، وهنا يكمن التأصيل، فإرجاع المعنى إلى أصله يتم عبر الاعتراف ضمنا بتعدد المعاني الأصلية (والمشتقة) وكذا باحتماليتها".[18]

---

[16] -ينظر : الكتابة والتجربة الصوفية، ص 93.

[17] – الزاهي (فريد): النص والجسد والتأويل، إفريقيا للنشر، المغرب، دط، 2003، ص 80.

[18] – النص والجسد والتأويل، ص 77.

ويترادف التأويل مع مفهوم التفسير لدى بعض العلماء المسلمين قديما، وذلك نظرا لما تفرزه الدلالات المعجمية لكلا المصطلحين من مفاهيم متقاربة. وهذا ما جعل المفسرين يشترطون في المعرفة الفقهية معرفة الفرق بين التفسير والتأويل، يقول أبو هلال العسكري: " الفرق بين التأويل والتفسير: أن التفسير هو الإخبار عن آحاد الجملة. والتأويل الإخبار بمعنى الكلام، وقيل التفسير إفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام، وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة، ومنه يقال تأويل المتشابه ".[19]

وبما أن التأويل يعنى بالمعنى فإنه يعد منهجا للتواصل بامتياز، لأنه يراعي التلاؤم بين استراتيجية التأويل واستراتيجية النص، وقد فطن المعتزلة إلى فعالية التأويل في مقاربتهم للنص القرآني وبخاصة ما تشابه من آياته، حيث انتبهوا للعلاقة الضرورية التي تربط المجاز بالتأويل اللغوي، ومن ثم ربط إشكالية التعبير هذه بقضية المحكم والمتشابه، إذ يتطابق لديهم مفهوم المحكم مع مفهوم اللغة الحقيقية، أما المتشابه فيتطابق مع اللغة المجازية حيث يصبح التأويل أداة رئيسية لمقاربة المتشابهات.[20]

والشأن نفسه في النصوص التي لها ظاهر وباطن والتي تنبثق فيها البنية الرمزية باعتبارها نسيجا من الإحالات الضرورية، فإذا ما وجد باطن فثمة تأويل، لذلك يمكننا القول بأن التأويل ينبع من طبيعة النص، كما يتصورها المؤول .

- حدود التأويل :

قسم إمبيرتو إيكو التأويل إلى تيارين كبيرين ؛ الأول يرى في التأويل فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو حدود، والثاني يعترف بتعددية القراءات، غير أنه يسجل في الوقت ذاته محدوديتها من حيث العدد والحجم وأشكال التحقق، فبالنسبة للتيار الأول يرى إيكو أنه إنه من حق العلامة أن تحدد قراءتها حتى ولو ضاعت اللحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد، أو جهل ما يود الكاتب قوله، فالعلامة في هذه الحالة تسلم أمرها لمتاهتها الأصلية لأنها تتطور خارج قوانين انسجام الخطاب أو تماسكه الداخلي وفي هذه الحالة، فإن التخلص

[19] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط5، 1983، ص 48 /49 .

[20] – ينظر: النص والجسد والتأويل، ص 90.

من اللحظة التلفظية الأولى سيقود القراءة إلى استحضار كل التأويلات الممكنة استنادا فقط إلى رابط دلالي يفصل بين المعرفة التي تقدمها العلامة في حالتها البدئية وبين المعرفة التي تقترحها المدلولات التالية الناتجة عن فعل (أو أفعال) التأويل.

أما التيار الثاني فيرى بأنه رغم تسجيل أحقية النص في التمنع والتردد في تسليم أسراره، إلا أنه يحتوي على مجموعة من " التعليمات الضرورية " التي توجه قراءاته الممكنة. فنحن لا نؤول خارج كل الغايات، لأن التأويل مرتبط بغاية، وتلك الغاية هي التي تجعلنا نقبل ببعض التأويلات ونرفض أخرى، أو قد نقبل بها في هذا السياق ونرفضها في سياق آخر. وعلى هذا الأساس يجب الحديث عن سيرورات تقودنا إلى نسج علاقات غير مرئية من خلال التجلي المباشر للنص. وهذه العلاقات لا قيمة لها إلا داخل هذه السيرورة، فأي تغيير يلحق هذه السيرورة سيؤدي إلى بروز علاقات جديدة بدلالات جديدة[21].

وربما تتحقق غاية التأويل بشكل أكثر خصوبة في النصوص الرمزية، لأن هذه الأخيرة توفر الغاية المرجوة من التأويل، وباعتبار الرمز أيضا يقود إلى تلك المتاهة فهو يفتح على اللانهاية، ويقدم زخما دلاليا متعددا، فإن التأويل يعد من ضروراته،"فحيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا"[22]، لأن الترابط بينهما هو من طبيعة الرمز ومن خصوصياته كما أن الضرورة التأويلية لا تنبع من النص باعتباره نصا منفتحا يدعو إلى التأويل، وإنما تنبع من رغبة المتلقي في ذلك، حيث يغدو نص ما نصا رمزيا بدءا من عثورنا على دلالة غير مباشرة فيه، من خلال استعمالنا لفعالية التأويل في مقاربته.

وبما أن " الرمزي دعوة إلى التأويل، فإن النموذج الذي يقدمه لنا تودوروف (وبعده أمبيرتو إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعنى أيضا بالربط بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهيرمينوسي المعاصر".[23]

[21] - ينظر : سعيد بنكراد، الموقع نفسه، مادة التأويل

[22] – النص والجسد والتأويل، ص 57.

[23] – نفســه، ص 56 / 57.

لأن التأويل يقتضي رغبة من زاويتين، أو من طرفين: (النص –المتلقي)، التقاء النص بالقارئ يولد هذه الرغبة، إلا أن هذه الأخيرة تكون محتشمة وقسرية إذا كان النص لا يستجيب لمتطلبات التأويل .

والذات المؤولة والنص يقومان بعملية تحويلية للدلالة يكون المرجع فيها وسيطا ضروريا في هذه العملية، لأن التأويل لا يكتفي بالبنية الدلالية المخزونة في النص، وإنما ينفتح على دلالات أخرى مصدرها المرجع الذي يحيل عليه النص، والذي هو خلفية مفهومية تشكل وعي المؤول، فكل قرار تأويلي يكون بالضرورة قرارا خاضعا للرغبة الإرادية للمتلقي المؤول، لأن سلطة " القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي يمنح القارئ المؤول عصا ... سحرية قادرة على تحويل كل ما تمسه؛ أو هي تمنحه إذا شئنا القول، قوة كيميائية تضفي على كل نص وبدون تميز طابع الرمز والرمزية" [24]، فأمام وجود المؤول المزود بالمعارف التي تمكنه من القيام بمهامه، لا تستعصي أي قوة نصية على الممارسة التأويلية .

والتأويل باعتباره فعلا للقارئ يختلف عن التأويل بوصفه تأويلا رمزيا، لأن للأول مشروعية نصية أما الثاني فله مشروعية التداولية، وهذا ما دفع إيكو إلى الدعوة إلى حدود التأويل [25]، أي اتباع مجموعة من الخطوات أثناء عملية التأويل فتودوروف على سبيل الحصر يضع شرطين للممارسة التأويلية وهما :

1–مبدأ الوجاهة : [26] Pertinence، وهو المبدأ المبرر لوجود كل نص، أما إذا لم يكن نص ما خاضعا لمبدأ الوجاهة هذا، فإن المتلقي يبحث عنها عبر تحويلات معينة.

2–إشارات نصية داعية إلى التأويل، سواء كانت تلك الإشارات تأليفية، أو استبدالية.[27]

إنهما شرطان تفترضهما تلك العلاقة الكائنة بين المتلقي والنص على حد سواء ،كما أنهما ينبئان بأن هناك ما يقبل التأويل، وما لا يقبله داخل النص، وهو ما سيعززه القارئ باجتراحه التأويل .

---

[24] – النص والجسد والتأويل، ص 58.

[25] – نفســـه، ص 60.

[26] – الوجاهة، وتسمى أيضا بالتناغم النصي، واللاتحدد النصي .

[27] – T.todorov. symbolisme. Et Interprétation, p : 29/30.، نقلا عن: النص والجسد والتأويل، ص 62.

أما بول ريكور الذي حاول وضع نظرية للرموز يمكن من خلالها دراسة الرمز والإحاطة به عن طريق التأويل، فهو ينظر إلى الرمز بوصفه " تعبيرا لسانيا ذا معنى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فعل فهم يروم فك الرموز".[28] لأن الرمز يشكل التواء لغويا محكوما باللبس والإزدواج، في حين التأويل هو ذكاء المعنى المزدوج، " الذي يشترط زخم الرمزي بالتفاعل والإستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكبر، ويمارس فيها التأويل شبكة تخميناته وحساباته الدقيقة، إن هذا الترابط العضوي هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لكلا الطرفين، وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانيات التي يتيحها للتأويل".[29]

ويرى بول ريكور أننا في عملية البحث عن المعاني الثانوية والمجازية، لا يمكن في حال من الأحوال إهمال المعنى الحرفي الأولي، لأنه البداية التي تقودنا عبر الإيحاء إلى المعنى المقصود، أو المعنى الذي نحن بصدد البحث عنه، أي أن المعنى الأولي يدعونا للتفكير والتفكر في المعاني الإضافة التي يمكن أن تكون ملازمة لذلك المعنى الأساسي.

إذ لكي " يتم التأويل أي تأويل ما يقوله النص، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمساءلته، أي أن ينتمي إلى أفق النص عبر تواطؤ ضروري لانبثاق الفعل التأويلي، وعبر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع "[30] . ويرى نيتشه أيضا بأن:"العالم قد غدا بالنسبة لنا لا نهائيا، بمعنى أننا لا نستطيع أن نرفض له إمكان انفتاحه على لا نهاية من التأويلات"[31]، فالوجود عند نيتشة هو مسألة قابلة للتأويل، إنه تخييل يأخذ أهميته الجوهرية من غموض والتباس مكوناته، ولا يأخذ العالم شكله إلا من خلال تعدد معانيه، ومن إمكانية تأويله بشكل متعدد، ولهذا اعتبرت مهمة الكائن في الوجود هي رؤية الأشياء، كما يتأملها بمئات الأعين.[32] ومادام تعدد الرؤى يؤدي بالضرورة إلى تعدد

---

[28] - P.ricoeur. de l'interprétation essai sur freud, semil, paris, 1965, p 18.، نقلا عـن: النص والجسد والتأويل، ص64.

[29] -النص والجسد والتأويل، ص 64.

[30] - النص والجسد والتأويل، ص 65.

[31] - Garnier le problème de la vérité dans la philosophie de, nietzshe, seuil, paris, 1966, p306/100 / نقلا عن: النص والجسد والتأويل، ص100.

[32] - ينظر: النص والجسد والتأويل، ص 100.

الأكوان والحقائق، فإن التأويل هو الذي يفسر لنا ذلك التعدد أيضا، باعتباره سببا وجيها في خلقه، وهو الكفيل بمساعدتنا على إدراكه.

ويتساءل فريد الزاهي في معرض حديثه عن النص والضرورة التأويلية عن أسباب التأويل، وضروراته، حيث يثير مجموعة من الافتراضات التي قد تكون مطية للتأويل، وهي :

- معنى المؤلف ومقصديته النصية.

-النص بوصفه كيانا ملتبس الدلالة، ومعطى ذا طابع رمزي .

-القارئ باعتباره ذاتا تمتلك معنى النص، أو تمنحه معانيه المشخصة.

ثم يشير إلى كون الإجابة عن هذه الأسباب يقتضي بالضرورة طرح ماهية التأويل في بعده الأنطولوجي والفلسفي، فهو يرى بأن الضرورة التأويلية تتوزع حسب اتساع الرقعة أو ضيق بواعثها :

-فهي تنبع من النص إذا ما تم تمثله كبناء رمزي، وذلك هو تصور المتصوفة، ومؤولي النصوص المقدسة عموما.

-وهي تنبع من مقاصد القارئ ونشاطه في التأويل والقراءة، إذا ما تم اعتباره طرفا أساسا في بناء المعنى النصي وتشكيله، وهذا المنحنى هو الذي انتهجته السيميائيات التأويلية، وجمالية التلقي، وما يسمى في النقد الأمريكي بالنقد الموجه للقارئ.

-وهي تنبع من مقاصد المؤلف إذا ما تم تصوره أصلا للمعنى النصي، وسلطة دلالية مؤسسة وجهة للمعنى النصي، وهو ما تبنته الرومنسية الألمانية، خاصة ماشلير ماشر، ثم في الفلسفة الكانطية الجديدة، خاصة مع دلتي (Dilthey) .

-وهي تغدو مسألة وجود شامل حين يتعلق الأمر بنظرة فلسفية ذات بعد أنطولوجي أو فينومينولوجي، تجعل من التأويل مسألة علاقة الكائن بكينونته، لا بالنصوص فقط، وهذا المنظور يجد موقعه في الإتجاه الأنطولوجي الذي بدأ بنيتشه، ونجد امتداداته لدى هيدغر وجاك دريدا.[33] في محاولتهما ربط فعل الكتابة بالوجود والكائن البشري في آن واحد.

- التأويـــل الظاهراتي :

[33] – فريد الزاهي، المرجع نفسه، ص 100/99.

تعتبر الفلسفة الظواهرية أو الظاهراتية–الفينومينولوجيا – أهم فلسفة حديثة اهتمت بالتأويل، فقد اقترحت ثلاثة موضوعات يمكننا من خلالها فهم التصوف وتأويل رموزه، وكراماته، وهي:

1–الدلالة أعم مقولات الوصف الفينومينولوجي .

2–الذات حاملة للدلالة.

3–إن الإحالة هي الفعل الفلسفي الذي يجعل ولادة كائن ما من أجل الدلالة ممكنا.[34]

فهذا العلم الذي يعني بما وراء الظواهر، أي البحث عما يكمن وراء الظواهر، وصور الأشياء الظاهر، يسعى إلى الفهم وإدراك المعاني الباطنية في جوهر الأشياء، فقد أعادت الفينومينولوجيا "موضوع الظاهرة إلى الشعور ذاته، عن طريق الدراسة الوصفية للمعطيات والوقائع ".[35] فالمعرفة في الاتجاه الفينومينولوجي تبدأ من " المباشر" أي من الظاهر وهو الرأي نفسه الذي اعتقده ابن عربي في اتجاهه التأويلي، حيث يبذل الباحث جهدا كبيرا في فهمه للمضمون الشعوري الذي تنطوي عليه الظواهر، محاولا بذلك ربط هذا المضمون بالموقف المعيشي . وللمنهج الفينومينولوجي مجموعة من الخطوات الإجرائية يأخذ بها للوصول إلى موضوعه الخاص الذي هو " الماهية" وهي :

1–وضع العالم بين قوسين ؛ بمعنى أن الباحث يخرج على المستوى التصوري له، أي أنه يضع الواقع المادي أو الحقيقة المعطاة بين قوسين (هلالين)، وهذه الخطوة عند هوسرل هي " تجربة ومعاناة تحدث للباحث من أجل قلب النظرة من الخارج إلى الداخل، واستبطانه لما يدور حوله، حتى يتسنى له العثور على الماهيات المستقلة في الشعور للموضوعات المدركة.

والحقيقة في العرف الصوفي هي نفسها " الماهية" في الرؤية الفينومينولوجا وهي نفسها الحقيقة المعراة المكشوفة .

2–دراسة ما يشعر به الشعور، أي علاقة الذات المدركة، وهي فعل الشعور بالموضوع المدرك، وهو موضوع الشعور، أو التمثلات الناجمة عن الشعور.

---

[34] – رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 199، ص XI.

[35] – زهيرة بن كتفي: منهج الإستشراق الفلسفي، هنري كوربان بين الفينومينولوجيا والتأويل وكشف المحجوب، (مقال)، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 3/2، سبتمبر 2005، ص 60.

3–إطلاق فعالية الحدس الفينومينولوجي، ذلك أن نظرية الإدراك في الفينومينولوجيا تقوم أصلا على " الإدراك الحدسي للماهية"، فمنها يستمد كل حكم في المنهج الفينومينولوجي معناه وقيمته، وهذا الحدس هو معرفة باطنية للموضوعات، تتأسس على الإدراك الواضح والمباشر للماهيات عن طريق الاتصال بالظاهرة ذاتها، والتأمل في الأحوال الشعورية، ومعاناة الذات مع موضوعها وهي نفسها مرحلة المكاشفة، أو الكشف لدى الصوفية، فعن طريق التأمل والمعاناة والتفكير والاتصال يظهر الحدس الذي يكشف عن ماهية الظاهرة.[36]

فالفينومينولوجيا تعطي دورا كبيرا للشعور في فهم الموضوعات وإدراك ماهيتها، فهي تصف الظواهر من خلال وصفها للبنيات الشعورية التي تتعرف عليها، كما أنها – الفينومينولوجيا – تتجه إلى الباطن لأجل فهم الظاهر، فهي ترى بأن الحقيقة لا تكمن فيما يدركه الإنسان بحسه، وإنما تكمن في معان ودلالات ذلك الشيء بالنسبة إلى الذات.

ويعتبر هنري كوربان من بين كبار المستشرقين الذين أولوا هذه الفلسفة أهمية كبرى في دراستهم للفكر الفلسفي الإسلامي، فقد قارب هذا المستشرق كتابات السهروردي، وما كتبه كبار الفلاسفة المسلمين أصحاب التصوف الإشراقي الباطني، كابن سينا، والفارابي، وفق الرؤية الفينومينولوجية ،كما حاول أيضا إحياء مشروع كبير يتعلق بالروحانية الغربية من خلال مقارنته بين المشروعين : تجربة السهروردي والتجربة الغربية – وقد مارس كوربان تحليلاته الفينومينولوجية بطريقته الخاصة، فهو إذ يتحفظ على خطوة وضع العالم بين قوسين" في جانبها التصوري، فإنه يؤمن بالاتجاه العمودي للوجود، أي الوجود–ماوراء هناك– وهو على عكس هيدجر الذي يؤمن بالاتجاه الأفقي للوجود–أي الوجود هناك– الوجود في هذا العالم مع الآخرين، ويرى كوربان بأن إنقاذ الظواهر **Sauver les phénomènes** أي إظهار معناها الحقيقي،يتم لوغوسا فينومينولوجيا،حيث يتم كشف القصد السري، وإظهار المستتر الحاضر في المرئي .[37] والجلي للنظر أن المصطلحات التي استعان بها كوربان هي في أسها مصطلحات صوفية إسلامية، بل إن كوربان وفي إطار مقاربته بين الفكر الصوفي والفينومينولوجي اختار مصطلحي (كشف المحجوب) و (التأويل) كمفهومين صريحين في دراسته للنصوص الصوفية، وذلك قصد

---

[36] – ينظر: زهير بن كتفي، المقال نفسه، ص61/62.

[37] – ينظر : زهير بن كتفي، المقال نفسه، ص 65.

فهم المضمون الشعوري الذي تنطوي عليه الظواهر، وفهم الدلالات الشعورية من خلال الموقف المعيشي، ذلك " أن معنى كشف المحجوب في الفكر الفلسفي الإسلامي يؤدي معنى إزاحة " الستار" أو " التقارب" أو حجاب الظاهر عن معنى الباطن الروحي كمعنى حقيقي" ماهيوي" من خلال التجربة الروحية الخاصة بالباحث الإسلامي(المتصوف) بعبارة أخرى إن كشف المحجوب كخطوة في البحث عن الحقيقة يعمل على إخراج " القصدية " السرية المستورة تحت الظاهر ".[38] وهذا العمل نفسه يمارسه المتصوفة عن طريق إجتراحهم لفعل التأويل (**herméneutique**) أي العودة بالمعنى إلى الأصل، لأن المعنى الحقيقي هو في حقيقة الأمر باطني، وعمل التأويل هنا هو إعادة الظاهر إلى الباطن، وبالتالي محاولة إنقاذ الظاهر.

أما والتر سيتس فيرى بأن التأويل هو :" أي شيء يمكن أن يضيفه العقل النظري إلى التجربة بغرض فهمها، سواء أكان ما أضافه هو فقط تصنيفا للمفاهيم والتصورات، أو استدلالا منطقيا، أو أي غرض تفسيري، والتأويل كذلك قد يكون من عمل المتصوف، أو غير المتصوف"[39]، والغاية من كل ذلك هي كشف المعنى الباطن الذي يستتر على المتلقي، فهو بخفائه يدعونا إلى تأمله وتعرية دلالاته.

ويعتبر هانس غيورغ غادامير المنظر الغربي بلا منازع لقضايا فن التأويل وتجارب الفهم والحوار في الفترة المعاصرة، حيث أصدر عام 1960، كتابه الشهير : " الحقيقة والمنهج – الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي–" تناول فيه تفاعل المستويات الكبرى للتجربة التأويلية، والمتمثلة في " اللغة" وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسيج لغوي حي، والتاريخ كبعد أساسي من أبعاد الوعي التاريخي، والجمال كلحظة تأويلية وتجربة أنطولوجية تتجلى فيها فاعلية " الفهم"، وفهم القصد المباشر للمؤلف في علاقة حوارية خلاقة.[40]

ويرى غادامير أن هناك دوما حقيقة ممكنة نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص، فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤول والنص يصطلح عليها غادامير إسم الحوار (**le**

[38] – زهير بن كتفي، المقال نفسه، ص65.

[39] – والتر سيتس: التصوف والفلسفة، ص 54.

[40] – ينظر: هانس غيورغ غادامير : مدخل إلى فن التـأويل، التفكيك وفن التأويل، تـر: محمـد شـوقي الزين، على شبكة الأنترنت..

dialogue)، وهو امتداد لفكرة هيدغرية تجعل من الكائن في العالم أو " الكائن هنا" عنصرا حيويا وفعالا في علاقته الحوارية مع مفهوم " الكائن-مع- الآخر" فيؤدي هذا الفهم وظيفة المشاركة (**participation**)، والفهم في هذه الحالة ليس إحياء دلالة أصلية مطموسة وإنما هو سماع شاعري (**écoute poétique**) لأثر فني، وماذا بإمكانه قوله في اللحظة الراهنة.[41]

وقد كان التأويل سابقا يعني بتفسير النصوص المقدسة في علم اللاهوت المسيحي حيث يبين أوغسطين (**Augustine**) أن الفكر ينتقل من الدلالة الحرفية والأخلاقية إلى المعنى الروحي، أي محاولة العودة بالنصوص إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد إعطائها تأويلا صحيحا، واستخلاص المعاني التي تنطوي علها، ففن التأويل يتمتع بقوة تطهيرية (**Force purificatrice**) تجعله يحقق ويجدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية، وخلاقة .[42]

فالتأويل يعني بالنص قصد فهمه فهما عميقا، إذ لا يمكننا إقصاء الذات الكائنة وراء النص، ولا الحلول محلها لرصد مقاصدها وأهدافها، فعلاقة المؤول بالنص هي علاقة فهم وإدراك المعنى، اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزنها النص، هو إدراك للقيم الدلالية والمعرفية والجمالية التي ينطوي عليها النص، باختصار هو فهم النص، لأن التأويل هو بحث عن البنية الدلالية للنص، أي بحث عما هو في داخل النص، لا عما يفسر به النص من خارجه، وإذا كان التأويل باعتباره بحثا عن البنية فإنه يعني الكشف عن حقيقة، وليس تفسيرا لحقيقة مفترضة سلفا .

وبما أن الرمز لا ينقل إلينا أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة، فهو يوقع في نفس المتلقي ما وقع في نفس الشاعر أو الصوفي من إحساسات، فإنه يساعد المؤول، على الإحساس بالتجربة الشعورية كما أنه يمهد الطريق أمام الباحث الفينومينولوجي، لكونه يختصر له طريق المعايشة الوجدانية، حيث يعمل على ربط الذات بالموضوع، وهذا ما سنعالجه في الفصول التطبيقية اللاحقة.

---

[41] – ينظر : مدخل إلى فن التأويل، نفسه .

[42] – مدخل إلى فن التأويل، نفسه .

التداولية امتداد شرعي للسيميائية

أ/سحالية عبد الحكيم
المركز الجامعي – الطارف –

الملخص:

لقد اهتم الفلاسفة منذ القديم بقضية الدلالة، فالمنطق عندهم يهدف إلى الإقناع و إلى تقديم الحجج و البراهين التي تثبت
الأشياء و تربطها ببعض، فهذه الأدلة تسمح بربط الكلمة ومدلولها، من هذا المنطلق تهدف المداخلة إلى تقديم تعريف للتداولية،
ونشأتها، وتطورها،وصلتها بالسميائيات، عند شارل ساندرس بيرس ، الذي يركز على العلامة ، ومدلولاتها في العالم ، وداخل النص ، وعبر الخطاب، ثم عند شارل موريس ، الذي أضاف عنصر التفاعل إلى المنهج البيرسي، فالعلامة مرتبطة بمؤوليها لتحقق تواصلها النصي والخطابي ، ثم من خلال مساهمات فيجتنشتاين ، حيث جعل الاستعمال هو الذي يبث الحياة والحركة في اللغة، و التواصل هدفا.
لننتقل بعد ذلك إلى مرحلة النضج والاكتمال للمنهج التداولي ، من خلال العالم أوستين الذي قدم نظرية إجرائية للتداولية، ولتحليل الخطابات ، تسمى بنظرية أفعال الكلام ، وأكد على أن كل ملفوظ يحمل ، ويخفي بعدا كلاميا ،وترتكز نظريته على تقديم مجموعة من الأفعال ،(أفعال الأحكام ، أفعال القرارات، أفعال التعهد، أفعال السلوك ،أفعال الإيضاح)، ليختمها العالم سيرل بتقديم منهج إجرائي مكتمل بوضع عناصر تحليل الخطاب، والنص، بتطوير نظرية أفعال الكلام لأوستين ، وارتكزت على :الاشاريات، و الافتراض السابق، واستلزام الحوار،والأفعال الكلامية، المتكونة من:(الاخباريات، والتوجيهيات، والالتزاميات ، والتعبيريات ، والاعلانيات).
لنخلص في الأخير إلى أن التداولية هي امتداد شرعي للسيميائية .

نشــأة التداوليــة و تطــورهــا :

لقد اهتم الفلاسفة منذ القديم بقضية الدلالة فالمنطق عندهم يهدف إلى الإقناع و إلى تقديم الحجج و البراهين التي تثبت الأشياء و تربطها بعضها ببعض ،فهذه الأدلة تسمح بربط الكلمة و مدلولها ،فمثلا يمكننا أن "سنستشف في نظرية العبارة التي دعا إليها لايبنتز المبادئ الأساسية لتصور الدليل .فالعبارة حسب هذا الفيلسوف تمكننا من التحدث عن الأشياء فيما بينها باعتبار
حيثيات الكم و النوع و الشدة"[1] .

فالإنسان حسبهم مضطر إلى استخدام نظام من العلامات و الأدلة لتمثيل الواقع و الأشياء التيتحيط به، و ذلك نظرا لتعقيد العالم فهو محتاج إلى اللغة و إلى استعمالها ليعبر عن حاجاته فاللغات هي أحسن مرآة للفكر البشري[2]، الذي تطور في أوروبا فتداخلت حقوله المعرفية

-الإرهاصات:

أ-**عند شارلساندرس بيرس:**

يعتبر الفيلسوف و السيميائي تشارلز سندرس بيرس من الأوائل الذين أحدثوا تطورا في المجالاللساني و الفلسفي .حيث "ارتبطت عنده التداولية بالمنطق ثم بالسيموطيقا" "[3] وارتبطت كذلك بميدان المعرفة و المنهج العلمي، فقد ظهرت ملامح التداولية الأولى مع ظهور مقالة "كيف نجعل فكارنا واضحة "عام 1878و قد تساءل بيرس متى يكون للفكرة معنى ،و درس الدليل و علل دراكه بواسطة التفاعل الذي يحدث بين الذوات و النشاط السيميائي و قد حاول تطوير التجربةإنسانية من خلال الأدلة ،و ربطها بالواقع الاجتماعي "إن الواقع المدلول عليه يفترض تجربة انسانية مبنية لا على ما هو فردي بل على ما هو اجتماعي [4] و قد اختلف مفهوم بيرس للتداولية بتطور مراحل فكره، إذ انطلق أولا بالتساؤل و البحث عن كيفية جعل أفكارنا أكثر وضوحا و انتهى إلى أن تصورنا لموضوع ما يقاس بالنتائج العلمية المترتبة عند بيرس من حيث أنها
منهج متصل بالمنهج العلمي.

و لقد اهتم بيرس بالإشارة اهتماما بالغا، و بحث عن الطرق التي بواسطتها يتم الاتصال بين أفراد، وجعلها نظرية،ليعتبر من خلال ذلك التداولية فرعا من السميائيات، و

ذلك فيما كتبه وعبر عنه في تلخيصه لإطارها العام و ذلك، أن اللسانيات المتداولة تفترض كلا من الدراسة التركيبية و الدلالية [5].

فالتداولية بهذا المنظور هي نقل للواقع و وسيلة من وسائل المعرفة و الاتصال. و منهج لجميع ميادين المعرفة، و لذلك رأى بيرس أن بالتحديد التداولي تتحدد العلامة اللسانية بحكم استعمالها في تنسيق مع علامات أخرى من طرف أفراد جماعة معينة [6]، فللعلامة اللسانية علاقة بظروف استعمالها و محيطها و من خلاله تحمل معناها.

أ-**عند تشالز موريس:**

من مؤسسي و منظري التداولية الباحث تشارلز موريس ، الذي اعتبر التداولية جزءا من لسيمائية عند تمييزه لثلاثة فروع لهذه الأخيرة ، و هي علم التراكيب ، و علم الدلالة و التداولية [7] و لقد نبه موريس إلى علاقة العلامة بمستعملها و طريقة توظيفها و أثرها في لمتلقين ،و نبه إلى علاقة الرموز بمؤوليها ،و كل هذه الفروع مرتبطة بعضها ارتباطا وثيقا فالتداولية تدرس كيفية تفسير المتلقي للعلامة، و هذا التفسير لا يتم بمعزل عن كل البنى لتركيبية و النحوية للغة المستخدمة، لأن النظام اللغوي يتركز على الأشياء و العلامات كذلك بمراجع تخيل إليها في العالم الخارجي ،و فهمها يستوجب الإحالة إلى مراجعها و هذا مبحث دلالي و التداولية تعتمد على علمي التركيب و الدلالة في محاولتها للكشف عن مقاصد المتكلم

و لقد نظر موريس إلى الأدلة و بحث كيفيات تأثيرها على المرسل إليه .فقد نظر إليها نظرة سلوكية .و قال بأنها هي الطاغية على الموقف و هي التي تهيئ المخاطب لى اتخاذ رد فعل معين فكل قول في وضع معين يؤدي إلى نفس الإجابة ،أو رد الفعل في كل مرة يستوجب دليل ما اتخاذ موقف لدى المتلقي سواء كان هذا الموقف ايجابيا، أم سلبيا إزاء حدث ما أم شيئا ما أم مقاما ما .

و مما سبق نستنتج أن موريس لا يبتعد كثيرا عن تصور بيرس إلا من حيث البعد السلوكي، لقد كان مفهوم موريس محفزا و سببا للنهوض بمجموعة من الدراسات تضمنت دراسة بظواهرلنفسية الإجتماعية الموجودة داخل أنظمة العلامات بشكل عام، و داخل اللغة بشكل خاص و دراسة التصورات التجريدية التي تشير إلى الفاعلين، و دراسة المفردات التأشيريةو الإشاريات.

ج- عند فينجنشتاين:

ن فكر فينجنشتاين متأثر بالفلسفة و المنطق وقد حاول الإسهام في حقل اللغة ،و إيجاد لغة مثالية تتطابق و الفكر الفلسفي ،لكنه سرعان ما عدل عن ذلك و اتجه إلى دراسة اللغة العادية"[8]، و تعتمد هذه الفلسفة على ثلاثة مفاهيم أساسية هي:الدلالة، القاعدة ألعاب اللغة [9].

أ. الدلالة: وقد فرق بين الجملة والقول وجعل الجملة أقل اتساعا من القول.

ب. القاعدة: وهي مجموعة المثل الصالحة لعدد كبير من الأحوال والمتكلمين والتي تسمح بتنويع لنشاط اللغوي وهي القاعدة النحوية الصحيحة في الترتيب والاستعمال.

ج. الألعاب اللغوية: إنه مفهوم لا ينفصل عن مفهومي القاعدة والدلالة، وهي في نظره شكلا من أشكال الحياة، فقد تنوع النشاط اللغوي وتعددت الطرائق في استخدام الجملة الواحدة كالشكروالتحية فحسب فينجنشتاين اللغة ليست حسابا منطقيا، بل كل لفظة لها معنى معين، ولكل جملة معنى في سياق محدد، فالكلمة والجملة تكسب معناها من خلال استخداماتها، "فالمعنى عنده هو لاستعمال (Meaning is use)"[10]، لقد ساهم هذا الفيلسوف مساهمة فعالة في مجال لتداولية، حيث جعل الاستعمال هو الذي يبث الحياة والحركة في اللغة، وجعل التواصل هدفا.

و بالرغم من الجهود الفلسفية في مجال للغة، و التداولية على وجه الخصوص، إلا أن البحث فيها لم تتضح و إجراءاتها التحليلية لم ترق إلى العلمية و الموضوعية إلا بمجيء الفيلسوف جونوستين.

2- مرحلة الاكتمال و النضج:

أ- عند أوستين:

تأثرا بمن سبقه كالفيلسوف فنجنشتاين الذي اعتبر اللغةإنماتستخدم لتصف العالم و ما هي إلا أداة رمزية تشير إلى الواقع، و الوقائع الخارجية و قد تصدى أوستين لهذه الأفكار، و نقدها و أنكر أن تكون الوظيفة الأساسية للغة هي الأخبار" لقد أنكر أوستين أن تكون الوظيفة الوحيدة للعبارات لإخبارية هي وصف حال الوقائع وصفا إما يكون صادقا أو كاذبا و أطلق عليه "المغالطة لوصفية" [11] ليميز بين نوعين من العبارات التي تكون أفعال منجزة فالأولى تخبر عن وقائع العالم الخارجي و يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب و الثانية تنجز بها أفعال فهي لا تحتمل صدقا أو كذبا.

من خلال ما سبق يمكن القول أن أوستين وضع نظرية الأفعال الكلامية ، و يمكن تلخيص فكرهفي نقطتين اثنتين [12].

- الأولى تتمثل في رفضه ثنائية الصدق و الكذب.
- النقطة الثانية تتمثل في إقراره بأن كل قول عبارة عن عمل .

فنظرية أفعال الكلام تؤكد على أن كل ملفوظ يخفي بعدا كلاميا أي الفعل الذي تشكله واقعة الكلام بالذات فنحن لما نستخدم أمرا مثلا، لا نتحدث بجملة تتضمن أمرا فحسب، بل تصدر أمرا و هنا نقوم بفعل ،و قد ميز أوستين في نظريته بين نوعين من الأفعال اللغوية.

1-.**أفعال إخبارية :** تتمثل في جملة الوقائع الخارجية التي يحكم عليها بمعيار الصدق و الكذب "و يلخص أوستين وجود جملة وصفية إثباتيه أو تقريرية يمكن أن تكون كاذبة أو صادقة "[13]فقولنا مثلا أن الأرض تدور حول نفسها ،فهذا يمثل فعلا إخباريا يتأكد صدقه من خلال مطابقتهللواقع ،أو كقولنا توفي ملك تونس فهو فعل إخباري كاذب لأنه مخالف لواقع تونس التي لا ملك

لها بل لها رئيس .و قد أشار كذلك إلى وجود "جهل ذوات نمط خاص لا يمكن أن يجري عليها هذا المعيار "[14] ، لذلك وضع تسمية ثانية لهذه الأفعال و هي:

.**2- أفعال أدائية (إنشائية)**: و هي أفعال لا تصف الواقع و يحكم عليها بمعيار ثاني و هي النجاح والتوفيق أوالإخفاق،ويسمي أوستين هذه الأقوال بالأفعال الإنشائية على عكس الزمرة لأولى [15] .

و قد نفى وصفها بالصدق أو الكذب، و أكد على أن هذه الأقوال قد تنجح أو قد تخفق، أو أنها تستجيب لمقتضى الحال أولا [16] ،وصفة التوفيق لن تتحقق إلا بتحقق شروط معينة، و هي نوعان: [17]

أ **الشروط التكوينية :** و هي ضرورية لتحقيق الفعل الأدائي و تتمثل في :

1. وجود إجراء عرفي مقبول، أو أثر عرفي مقبول كالزواج و الطلاق .

2. أن يتضمن الإجراء نطق كلمات محددة من طرف أناس معيين في ظروف معينة ،مثلا في الزواج يشترط التلفظ بكلمات من مثل قول زوجني ابنتك، والرد زوجتك ابنتي على ما كان بينناامن مهر.

3. أن يكون الناس مؤهلين لتنفيذ هذا الإجراء مثل الشروط الواجب توفرها في الزوجين كالبلوغ و العقل.......الخ

4. أن يكون التنفيذ صحيحا، ففي الطلاق مثلا لا يقع إلا بنطق كلمة الطلاق ،و إلا لما كان الطلاق، لأنه لم يؤد أداء صحيحا، فيجب الابتعاد عن استعمال الكلمات الغامضة.

5. أن يكون التنفيذ كاملا، فعقد البيع لا يتم إلا من خلال تأكيد كل من البائع و المشتري على المسألة بذكر الاستعمالات اللغوية المناسبة، لذلك مثل قول البائع: بعتك كذا فيقول المشتري قبلت،فإذا لم يقل الثاني قبلت كان الأداء ناقصا.

ب.**الشروط القياسية:** و هي ليست ضرورية مثل الشروط الملائمة لأن الفعل يتم و إن لم يتوفر القول، و لكن حضور هذه الشروط لازم للحكم على الفعل بالتوفيق أو عدمه و هذه الشروط تتلخص فيما يلي :

1. ضرورة كون المشارك في الإجراء صادقا في أفكاره و مشاعره و نواياه، فإذا قلت لشخصك "أهنئك لهذه المناسبة السعيدة" و أنت في قرارة نفسك لا تشعر بذلك ،بل بنقيضه فقد أسأت أداء الفعل .

2. أن يلتزم القائل بما يقول فعلا :فإذا قلت لشخص أرحب بك ثم سلكت سلوكا غير مرحب فقد أسأت أداء الفعل.

و لما اتضح لأوستين أن كثيرا من ألفعال الإخبارية تقوم بوظيفة الأفعال الأدائية برغم ما بذله وستين من جهد في التمييز بين الأفعال الأدائية و الإخبارية، فقد ظل يرجع النظر في هذا التقسيم حتى تتبين له في النهاية أن الحدود بين هذين النوعين من الأفعال لا تزال غير واضحة، فرجع عودا إلى السؤال كيف ننجز أفعالا حين ننطق أقوالا؟[18]، فمثلا قولنا " أنا عطشان " فهي في الحقيقة فعل إخباري، لكنه يؤدي وظيفة الأفعال الأدائية لأنها تؤدي معنى الطلب، أي أحضر لي كوب ماء، و في محاولته للإجابة عن التساؤل المطروح رأى أن الفعل الكلامي مركب من ثلاثة أفعال تعد جوانب مختلفة في فعل كلامي واحد "يحتوي الفعل اللغوي على ثلاثة أفعال، تشكل كيانا واحدا، علما بأن هذه الأفعال الثلاثة يقع حدوثها في وقت و احد" [19]، فهي أفعال لا ينفصل جانب من جوانبها عن الآخر إلا في الدراسة و هي [20]:

1. **الفعل اللفظي:** وله ثلاثة جوانب:

أ. **الفعل الصوتي** :و يتمثل في التلفظ، أي إنتاج أصوات أو قرع (BRUIT) و هو ما

ب.يتألف من أصوات لغوية مفهومة في تركيب إسنادي صحيح له معنى .

ج. **التبليغي** :و يتمثل في كون هذه الكلمة لها صورة صوتية و تنتمي إلى لغة محددة و تخضع لقواعد نحوية .

2. **الفعل الخطابي** : و هو الذي يجعل لتلك الكلمات دلالات معينة .

3. **الفعل الإنجازي الغرضي:**

وهو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي، و يصطلح عليه الجيلالي دلاش بالفعل الإنشائي[21] و هو الذي يتحقق بقولنا شيئا ما، و يقصد به ما يؤديه الفعل اللفظي من وظيفة في الاستعمال كالوعد والتحذير والأمر و النصح ...الخ[(22)]، و يتعلق الأمر إذن بتحقيق قصد المتكلم.

4. **الفعل التأثيري:**

أو هو الأثر و رد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع، و يقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع"[(23)]، أو المخاطب سواء أكان تأثيرا جسديا أم فكريا أم شعوريا ،فهذا ما عرفه أوستين حيث أن المتكلم يحدث في السامع تأثيرا على كل المستويات أو على مستوى واحد "و هذا هو الفعل التأثيري"[(24)].و يعتبر الفعل اللفظي ضروريا لانعقاد الكلام، أما الفعل التأثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها و لا تأثير له على المسامع و لذلك وجه أوستين اهتمامه إلى الفعل الإنجازي الذي يعد جوهرأفعال الكلام بل أصبحت تدعى نظرية الأفعال الإنجازية أو النظرية الإنجازية [(25)]، و ذلك كله لأن الفعل الإنجازي يرتبط بمقصد المتكلم و على المتلقي بذل جهده للوصول إلى مفهومه، فهو يحاول فك شفرة الكلام داخل الاستعمال، فيقول ما هو موجود بالقوة إلى موجود بالفعل، و بناء على الأفعال الإنجازية، قام أوستين بتصنيف الأفعال الكلامية إلى خمس أصناف"[(26)] .

أ. **الأفعال اللغوية الدالة على الحكم أو أفعال الأحكام:** و هي التي تعبر عن حكم يصدر من حكم و قد يكون نهائيا أو مرحليا، و قد تكون نافذة أو غير نافذة و قد تكون تقديرية أو ظنية مثل قدّر،حكم على...

ب. الأفعال اللغوية الدالة على الممارسة أو أفعال القرارات: و التي تعبر عن اتخاذ قرار لصالح أو ضد شخص مثل:عين، نصح ، حذر...

ج. الأفعال اللغوية الدالة على الوعد: أو أفعال التعهد: و هي التي يتعهد فيها المرسل بفعل شيء فيلزم نفسه به مثل:أعد، أتعاقد على ،أقسم...

د. الأفعال اللغوية الدالة على السيرة: أو أفعال السلوك: و هي التي تعمل رد فعل سلوك الآخرين كالاعتذار، و الشكر، و التهنئة، و الرجاء ...

هـ. الأفعال اللغوية الدالة على العرض: أو أفعال الإيضاح: و هي أفعال تستعمل لتوضيح وجهة نظر أو تبين رأي، فتأتي بالحجج و البراهين مثل: الإثبات، و الإنكار، و المطابقة، و الاعتراف الاستفهام و تقوم الأفعال بضبط مكان أقوالنا داخل الحديث أو الحوار [27]

ب/ عند سيرل:

لقد كانت جهود أوستين مركز انطلاق أو نقطة إقلاع لتأسيس نظرية أفعال حيث أكمل الباحث سيرل مساعي و أفكار أوستين حينما حدد مفهوم الفعل الإنجازي الذي غدا مفهوما محوريا في نظرية أفعال الكلام،و أحكم الأسس المنهجية التي تقوم عليها لكن لفضل يرجع لأوستين بالرغم من أنه "لم يستطع أن يحقق ما سعى إليه من وضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية..."[28] و قد كان ما قدمه من أعمال حول الفعل الإنجازي كافيا لأن ينطلق سيرل من هذه الأرضية فتكون هناك مراحل تكميلية للجهود السابقة ، فسيرل "بعد استفادته من دروس أستاذه أوستين اقترح بعض التعديلات و طور نظرية الأفعال اللغوية ..."[29] .و يمكن أن نلخص جهود سيرل في النقاط الآتية: [30] .

أولا: نص سيرل على أن الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي ،و أن للقوة لإنجازية دليلا يسمى "دليل القوة الإنجازية،و يبين أن الفعل الإنجازي الذي يؤديه المتكلم بنطقه لجملة معينة يكون باستعماله لصيغة معينة تدل على دلالة معينة، كالأمر أو النهي أو، التنغيم .

ثانيا: الفعل الكلامي عنده مرتبط بالعرف اللغوي و الاجتماعي، و هو أوسع من أن يقتصر على مراد المتكلم.

ثالثا: طوّر سيرل شروط الملائمة و جعلها أربعة، و هي على التوالي:

1. **شرط المحتوى القضوي:** و هو الذي يقتضي فعل في المستقبل يطلب من المخاطب، كفعل

2.الوعد مثلا الذي يقتضي من قائله إنجاز فعل في المستقبل.

3.**الشرط التمهيدي:** يتحقق هذا الشرط إذا كان المخاطب قادرا على إنجاز الفعل، و المتكلم يكون على يقين من قدرة مخاطبه على إنجاز الفعل .

4.**شرط الإخلاص:** و يتحقق حيث يكون المتكلم مخلصا في أداء افعل فلا يقول غيرما يقصد ولا يزعم أنه قادرعلى فعل ما لا يستطيع.

5.**الشرط الأساسي:** و يتحقق من خلال محاولة المتكلم التأثير في السامع للقيام بالفعل و إنجازه حقا.

رابعا : قسم سيرل الأفعال الكلامية إلى :أفعال مباشرة و غير مباشرة [31].

1-**الأفعال المباشرة :** انطلق سيرل من مبدأ فلاسفة اللغة العادية القائل بأن القول هو العمل "[32]

لأن القول باعتباره شكلا من السلوك الاجتماعي، و هذا يعني إنجاز أربعة أفعال في الوقت نفسه و هي فعل القول ،فعل الإسناد، فعل الإنشاء، فعل التأثير .

فأما فعل القول فهو الذي يتمثل في التلفظ بكلمات و جمل ذات بنى تركيبية و صرفية و نحوية أما فعل الإسناد، فهو الذي يقوم بربط صلة بين المرسل و المرسل إليه، وأما فعل الإنشاء و هو القصد المعبر عنه في القول الذي قد يكون تحذيرا، أو تهديدا، أو وعدا، أو وعيدا، أو أمرا،و أما الفعل التأثيري فيكمن في محاولة المتكلم التأثير على السامع و لكن دون أن تنسى دور المستمع الذي يريد الوصول إلى مقاصد المتكلم باعتماده على جميع العناصر المفضية للتواصل .فالفعل

المباشر عند سيرل :هي الأقوال التي "تتوفر على تطابق تام بين معنى الجملة و معنى القول"[33] أو تطابق معنى الجملة و معنى قصد المتكلم .

2. **الأفعال غير مباشرة:** فيها ينتقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي ،و هي أفعال تحتاج إلى تأويل لإظهار قصدها الإنجازي كالاستعارة و الكناية "إذ تجبر المستمع من الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الذي يسنده المتكلم إلى قوله"[34].

و قد عمل سيرل على تطوير نظرية الأفعال الكلامية و أضاف إلى ما جاء به أوستين أفكارا هامة وقيمة، و قد قدم لها تصنيفا جديدا و بديلا يقوم على أسس منهجية و هي [35].

أ. الغرض الإنجازي.

ب. اتجاه المطابقة.

ج. شرط الإخلاص .

و قد جعل سيرل نظرية الأفعال الكلامية مقسمة إلى خمسة أصناف كما قسمها أوستين و يمكن أن نوجزها كمايلي[36].

1.**الإخباريات:** الغرض الإنجازي فيها وصف المتكلم واقعة معينة من خلال قضية، و أفعال هذا لصنف تتحمل الصدق و الكذب، أما اتجاه المقابلة فيكون من الكلمات إلى العالم، و شرط لإخلاص يتمثل في النقل الأمين للوقائع و التعبير الصادق عنها.

2.التوجيهات: و تتمثل الغرض الإنجازي فيها في محاولة المتكلم توجيه المخاطب إلى فعل شيء معين، و الأساس الثاني يكمن في الانتقال من العالم إلى الكلمات، و شرط الإخلاص يتمثل في الرغبة الصادقة و الإرادة الحقيقية و من أمثلته :النصح و الأمر و الاستعطاف ...

3.لالتزاميات: غرضها الإنجازي هو التعبير عن التزام المتكلم بفعل شيء في المستقبل، و أما اتجاه المطابقة فيها فهو الانتقال إلى ذلك من العالم إلى الكلمات، و أما شرط الإخلاص هو القصد و يدخل ضمنها الوعد و الوصية...

4. التعبيريات : وغرضها الإنجازي هو "التعبير عن الموقف النفسي تعبيرا يتوافر فيه شرط

لإخلاص و ليس لهذا الصنف اتجاه المطابقة "[37].و يدخل فيه التهنئة و الشكر و الاعتذار والمواساة، فالمرسل لا يجعل كلماته مطابقة للعالم الخارجي، و المطلوب فقط الإخلاص .

5. الإعلانيات:أهم ما ميزها أن أداءها الناجح يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي ،فإذا أيدنا مثلا فعل إعلان الحرب أداء ناجحا فالحرب معلنة فعلا و اتجاه المطابقة سيكون فعلا من العالم إلى الكلمات ،أو من الكلمات إلى العالم و لا تحتاج إلى شرط الإخلاص.

بعد هذه النظرة على نشأة وتطور التداولية، يمكن في الأخير أن نوجز ذكر جوانب البحث والتحليل التداولي فيما يلي :

الاشاريات، والافتراض المسبق، واستلزام الحوار، إضافة إلى نظرية الأفعال الكلامية التي عرضناها سابقا.

1.الإشاريات : لقد اهتم بها العلماء قديما من خلال أدوات الربط بين أجزاء الجملة وبين مجموعة الجمل، واهتمامهم ببعض الجوانب الصرفية والنحوية والدلالية، ليهتم بها حديثا علماء التداولية واعتبروا أن " النص يتألف من عدد ما من العناصر، تقيم فيما بينها شبكة منالعلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر،

وتسهم الروابط التركيبية والروابط الزمنية والروابط الإحالية في تحقيقها"[38]، وهي وحدات لغوية تتواجد في جميع لغات العالم، وهي خمسة أنواع [39]

أ/ الإشاريات الشخصية: وهي تمثل الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب سواء أكانت متصلة أم منفصلة.

ب/ الإشاريات الزمنية: وتمثلها ظروف الزمان بصورة عامة ، فإذا لم يعرف الزمن التبس الأمر على المتلقين، وقد تدل ا لعناصر الإشارية على الزمان الكوني والنحوي.

ج/ الإشاريات المكانية: وتمثلها بصورة عامة ظروف المكان ويعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم، وقت التكلم أو على مكان آخر معروف للخطاب أو للمخاطب والسامع، ولعل أكثر الإشاريات المكانية الواضحة هي: هذا، ذاك. وظروف المكان: هنا، هناك، تحت.

2.الافتراض السابق: إن اللغة مجموعة رموز وإحالات مرجعية ينطلق الأفراد(المتخاطبون) من معطيات أساسية معترف بها، لا يصرح [40] بها المتكلمون ،وإنما تشكل خلفية التبليغ الضرورية لنجاح العملية التبليغية فقولنا: كيف حال زوجتك وأولادك ؟، يفترض مسبقا أن يكون المسؤول عنه أبناء وزوجة، وأن السائل له علاقة حميمة مع المسؤول.

3. الاستلزام الحواري: إنه من أهم جوانب البحث والتحليل التداولي، لأنه ألصقها بطبيعة البحث فيه و أبعدها عن الالتباس بمجالات الدرس الدلالي [41]، ولقد كانت بداية البحث فيه مع المحاضرات التي دعا جرايس إلى إلقائها في جامعة هارفارد سنة1968م[42]، وعلى الرغم من أن أفكاره لم تكن متماسكة فقد أضحى عمله واحدا من أهم النظريات في البحث التداولي، فقد اكتشف جرايس أن الناس في حواراتهم قد يقصدون فعلا ما يقولون، وقد يتجاوز قصدهم أكثر مما يقولون وقد يكون ما يقولونه نقيضا لما

يقصدون فنشأت بذلك فكرة الاستلزام الحواري[43]، وقد وضع مبدأ أسماه مبدأ التعاون بين المرسل والمرسل أليه، وهو مبدأ عام يضم تحته أربعة مبادئ[44] فرعية وهي:

أ– **مبدأ الكم:** ويجب فيه أن يجعل المتكلم إسهامه في الحوار بالقدر، المطلوب دون زيادة ولا نقصان.

ب– **مبدأ الكيف:** لا يجب التلفظ إلا بما هو صحيح وما له دليل.

ج–**مبدأ المناسبة:** يجب فيه أن يتناسب الكلام بالموضوع.

د– **مبدأ الطريقة:** يجب فيه الوضوح والإيجاز والترتيب في الكلام.

بهذه المبادئ يتحقق الهدف ويكون الحوار جادا، ومثمرا بين المتكلم والمتلقي.

الهوامش والإحـــــــالات:

1- الجيلالي دلاش،مدخل إلى اللسانيات التداولية ،ص.10
2-الجيلالي دلاش ،مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 11.
3- نعمان بوقرة ، المدارس اللسانية المعاصرة ، ص 198 .
4- م ،ن ،ص، ن.
5- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ص 09.
6- انظر محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص41.
7- أنظر الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص18،19.
8- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، ص42
9-محمود أحمد نخلة،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص.43
10- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص.22
11 -الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية،ص22
12- م.ن، ص،ن.
13- م.ن، ص،ن.
14- م.ن، ص،ن.
15- م،ن ،ص،ن.
16- محمود أحمد نخلة،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 45،44
17-محمود أحمد نخلة،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، المرجع نفسه ص 45.
18-الجيلالي دلاش ،مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 24.
19- محمود أحمد نخلة ،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص .45
20- الجيلالي دلاش ،مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص.22
21- محمود أحمد نخلة ، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 45 .
22- م.ن،ص.46
23- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية ،ص 25.
24 - محمود أحمد نخلة،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص .46
25- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص .25

26- م.ن، ص.ن.

27- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص .47

28- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص .25

29- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 47

30- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 25 و ما بعدها.

31- م.ن،ص.29

32- محمود أحمد نخلة،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر،ص.49

33- م.ن، ص 50،49.

34- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 29.

35- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 49.

36- م.ن ص 50

37- م.ن، ص ن.

38- سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة ، 2005، ص94.

39- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 17 وما بعدها.

40- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 34.

41- م.ن، ص 35.

42- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 32.

43- م.ن، ص.33

44- شاهر الحسن، علم الدلالة السماتيكية والبراغماتية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،مصر، 2001 ، ص169 وما بعدها.

صـــــناعة الوهـــم

مقاربة سيميوطيقية في الإرسالية الإشهارية العربية

أ/ آمـــال منصور
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

قال "**سيجموند فرويد**"

العامّة لا تعرف أبدا عطش الحقيقة، إنّها تطالب فقط بالأوهام »

تقديم:

تسقط الإنسانية في متاهات الخوف و القلق، تطاردها الأسئلة، فلا جواب يشفيها، و لا روح تؤنسها... يتحوّل كل شيء حولها إلى مواد... مواد قابلة للوصف و الاختبار و التحليل، إنّها تلاحق وهما أم حقيقة؟ هل ترفض الحقيقة لأنّها موجعة مفجعة، أم لأنّ الزيف يخاطب العقل الباطن و يمنحه البقاء بسلام؟ !

قطعت العولمة و إنجازاتها شوطا طويلا لنقل حياة الإنسان المعاصر إلى عالم المدنية الفائقة، عالم تبدّلت فيه الموازين و القناعات، عالم طغت فيه سلطة المادة على الروح...، المادة التي تحوّلت سياسة ثقافية لشحن الجماعات و تحريكها إزاء استجابة محتومة، فكان استغلال محور البصر أشدّ المحاور حساسية و تأثيرا و سلطة.

ساهم التضخّم في الحياة الاقتصادية المعاصرة في تعبئة المنافسة، التي تحوّلت أهمّ عوامل الصناعة الإشهارية(الإعلانية)، فكل شركة تحاول تسويق منتجها مهما كان نوعه و كيفه و قيمته.

ارتبطت الصناعة الإشهارية بتطوّر وسائل الاتصالات الحديثة، و كذا التطوّر الذي مسّ إنتاج السلع و الخدمات التي تؤثر على سلوك المستهلك، و تخلق لديه الرّغبة في اقتناء المنتج.

لقد أصبح الخطاب الإشهاري اليوم سلطة تثيرنا و تستهوينا، و تغيّر قيمنا و أذواقنا و اختياراتنا، و هنا مكمن خطورته، خاصّة أنّه يستعمل اللّغة و الموسيقى و اللّون و الإيقاع و الصورة لمداعبة مخيال المتلقي، و التأثير عليه(..)، و هكذا تتشكّل الإرسالية بتفاعل ما هو لغوي مع ما هو بصري، فتقدّم نفسها على أنّها تمثيل وضعية إنسانية عادية يحق لكل فرد التماهي فيها و إدراكها و تحديد عمقها الاجتماعي[1].

من هذا المنطلق: هل يمكننا أن نعتبر الإرسالية الإشهارية جنسا أدبيا ينتزع مكانته في خريطة الأجناس الأدبية؟ و كيف يتم بناء المعنى فيه، و بالتالي ما هي العناصر التي يستند إليها صانع الإشهار لإغراء المستهلك؟ و كيف يمكن وصف و تحليل الإرسالية الإشهارية العربية؟

1-المهاد النظري للإرسالية الإشهارية:

تعد الإرسالية الإشهارية مركّبا تواصليا أنتجته الحضارة المعاصرة، التي قامت بتحويل الصورة سلعة تباع و تشترى، و على الرّغم من قدم أسلوب الترويج التجاري إلاّ أنّه لم يعرف هذه التقنية العالية إلاّ في نهاية القرن التاسع عشر.

1-1-مفهوم الإشهار:

1-1-1- **لغة:** من مادة(ش هــ ر)؛ ورد في "مختار الصّحاح":« ..و الشهرة وضوح الأمر تقول(شهرته) الأمر من باب قطع و (شهرة) أيضا(فاشتهر) و(اشتهرته) أيضا(فاشتهر) و(شهّرته) أيضا(تشهيرا) و لفلان فضيلة(اشتهها) النّاس، و(شهر) سيفه من باب قطع أي سلّه »[2] .

1-1-2- **اصطلاحا:**

يعرّفها معجم موسوعة ENCARTA 2008 بأنّها:« رسالة مخصّصة للإعلان و بيع منتج، أو هيئة وجدت لتحريض الجماهير لاقتناء منتج أو استعماله »[3]

Message destiné à faire connaître et a vanter un produit ou un service dans le but d'inciter le public à les acheter ou à les utiliser.

اقتصر هذا التعريف على الطابع التجاري للإشهار، و أهمل الإعلانات ذات الطابع الإرشادي التوعوي.

لكن"graw walter" يجمل أنواع الإشهار في تعريفه تعريفا جامعا يقول:« هو فن إغراء الأفراد على السلوك بطريقة معينة »[4] ، و يضيف "graw walter" على أنّه أداة لبيع الأفكار أو السلع أو الخدمات لمجموعة من النّاس و يستخدم في ذلك مساحات من الملحقات أو الصحف أو المجلات أو أوقات إرسال الراديو أو التلفزيون أو دور العرض السينمائي نظير أجر معين[5].

و بذلك نستنتج أنّ الإشهار وسيلة استحثتها جهات معينة لتسويق رؤيتها أو منتجها كيفما كان نوعه، حيث تستعمل في ذلك قناة تختارها و تدعمها بجميع الوسائل السمعية و البصرية لتحقق أكبر عدد لمستقبليها.

1-2- ميلاد الإشهار:

ليست الصناعة الإشهارية نتاج التطوّر النفسي و العلمي، بل هي صناعة قديمة قدم الجنس البشري، فلطالما عبّر الإنسان عن متطلباته و كذا عن إنتاجه، كما اقتنع منذ زمن بعيد أن خاصية تبادل المنفعة ضرورية لضمان الاستمرارية و البقاء.

تعد طريقة "التعليق"l'affichage في داخل المحلاّت التجارية أقدم طرق الإشهار في أوروبا، حتّى اكتشف علماء الآثار أمثلة جيّدة عن طريقة أخرى أكثر شيوعا هي **الرسم أو الطباعة على البنايات**، و تحديدا في Pompéi بإيطاليا[6].

لكننا إذا أردنا التفكير-حسب LAURENT GERVEREAU- في أصل كلمة إشهار أو دعاية في لغة الغرب؛ سنجدها حتما ذات طابع ديني، ففي عام 1622م تأسست أوّل جمعية للدعاية الدينية و الطائفية، حتّى تطورت و أصبحت بمعنى الدعاية السياسية مع الثّورة البلشفية في روسيا 1917(voir :jean maridone)، لكنها أخذت طابعها التجاري مع الحركة السياسية في باريس سنة 1950(puf)، حيث عرضت الصحف مجموعة من الأسلحة المعلّقة الحديثة[7].

لقد خلط "LAURENT GERVEREAU" بين مفهومي "الدعوة" و "الدعاية"[*]، و هذا ما غيّب المعنى و الغرض الحقيقي من الدعاية propagande، ففي اللّغة العربيّة نميّز جيّدا بين الدعوة الدينيةو الدعاية التجارية و السياسية.

و في مصر القديم قام التجّار باستئجار منادين يجوبون الشوارع معلنين عن وصول سفنهم و بضائعهم ، و انتقلت هذه الطريقة إلى أوروبا، ففي القرون

الوسطى« استعان البائعون بمنادين(دلالين) في الأسواق مدفوعي الأجر يشيدون بالبضاعة و يخفون عيوبها، كما شاعت في القرن 16 العلامة التجارية المرسومة على المحلات و التي تعبر عن المنتوج »[9] .

و يرى معظم المؤرخين أنّ اللافتات الخارجية على المتاجر هي أوّل أشكال الإعلان، فقد استخدم البابليون لافتات كهذه للدعاية لمتاجرهم و ذلك منذ عام 3000ق م، كما وضع الإغريق القدامى و الرومانيون لافتات إعلانية خارج متاجرهم، و لمّا كان عدد النّاس الذين يعرفون القراءة قليلا؛ فقد استعمل التجّار الرموز المنحوتة على الحجارة، أو الصلصال، أو الخشب عوضا عن اللافتات المكتوبة. فعلى سبيل المثال ترمز حدوة الحصان إلى محل الحداد، و الحذاء إلى محل صانع أحذية[10].

لكن التطوّر الفعلي للإشهار ولد مع و م أ الصناعية، حيث اتسعت دائرة توزيع و إرسال المصنّفات les catalogue، خاصة مع دور النشر، و كذا المؤسسات التي تبيع منتجاتها بالمراسلة correspondance و الذي شاع بكثرة حوالي سنة 1870.

و هكذا غزا الإشهار باقي القطاعات الجديدة خاصة؛ قطاع إنتاج المواد الطبية و الصيدلانية..مصانع كوكا كولا، مركبات الحديد...

مع التطوّر التقني، و بعد الحرب العالمية الأولى نشط الإشهار و استعمل وسائل الإعلام و الصحافة قناة له، و تحديدا مع "الراديو" بدأ نفسا جديدا ابتداء من 1929 على يد "مارسيل بلوستاين بلونشي" MARCEL BLEUSTEIN BLANCHET المؤسس الأوّل للوكالة الإشهارية الفرنسية و المالك للبريد الفرنسي[11](آنذاك).

لكن بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت عدة عوامل أدّت إلى تطوّر الصناعة الإشهارية–مثلما هي الآن– من حيث الجودة في التصميم و الإخراج، خاصة بعد ما أقيمت دراسات أكاديمية تقدم مقررات حول المادة الإشهارية بشكل متخصص، هذا ما عزّز هذه الصناعة لتصبح قطاعا مهما في المؤسسات الحضارية المعاصرة[12].

2– نحو منهج لتحليل الإرسالية الإشهارية:

2–1–الإشهار أسطورة:

بالرغم من مناهضة الإشهار–باسم إيديولوجيا شبه يسارية أو نظرة قيمية لأشكال التعبير–أصبح الوسيلة الكبرى للتعبير الأيقوني و السمعي–البصري في عصرنا هذا، و

مجال استثمار هام يضاهي الاستثمارات الخاصّة بكاتيدرائيات العصر الوسيط، فهو يملك أساطيره و خرافاته(13).

فالصورة الإشهارية على الرغم من أنها تتجه أساسا لبيع المرجع(المنتوج)، إلاّ أنّه يستغل على نفسه باعتباره معطى علاماتي، فيحرّف الحقيقة أو يخفيها، و يستغل روح الجماعات الثقافية، يسيطر على وعيها و لاوعيها معا.

و رولان بارتROLAND BARTHES واحد من الأوائل الذين اختاروا الصورة الإشهارية أرضية للتحليل السيميائي...إنّها ملئ بالعلامات..إنّها مشكّلة لتحقيق درجات عليا من القراءة، الصورة الإشهارية **مباشرة(franche)** أو على الأقل **تتطابق بسرعة مع الآخر(emphatique)**(14).

انطلاقا من كل هذه المعطيات تتحول الإرسالية الإشهارية إلى أسطورة بمفهوم "بارت" في تجليا و أشكال جديدة، علما بأنّ الوظيفة الأساسية للأسطورة هي ترسيخ لأنماط نموذجية للاستهلاك الثقافي و الاقتصادي للإنسان المعاصر.

كان الإشهار بعيدا عن متناول السيميائيات حتّى سنة1964، نشر "بارت" أوّل دراسة حول "إعلان جريدة"، إضافة لجهود العاملين بحقل الدعاية حيث قدّم "جوانيس"**H.JOANNIS** عمله الشهير: "**de l'ètude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes**" ، و إذا كانت الأعمال التأسيسية مهتمّة بالانفتاح على الدراسات التطبيقية للسيميائيات فقط، فإنّ جماعة groupe u اهتمت بالتمييز بين الأيقوني و التشكيلي في التحليل(*).

2-2- إستراتيجية التغييب في الإرسالية الإشهارية العربية:

لا ندعي أنّنا في هذه الدراسة نقدّم تحليلا نموذجيا للإرسالية الإشهارية العربية، و لكنّنا سنتخذ من الإشهار المقدّم على قناة "mbc1" عينة لبحثنا، و عليه سنركز على الإشهار الآتي:

- mbc1/savon dettole(anti bakteri): publicité principale01.

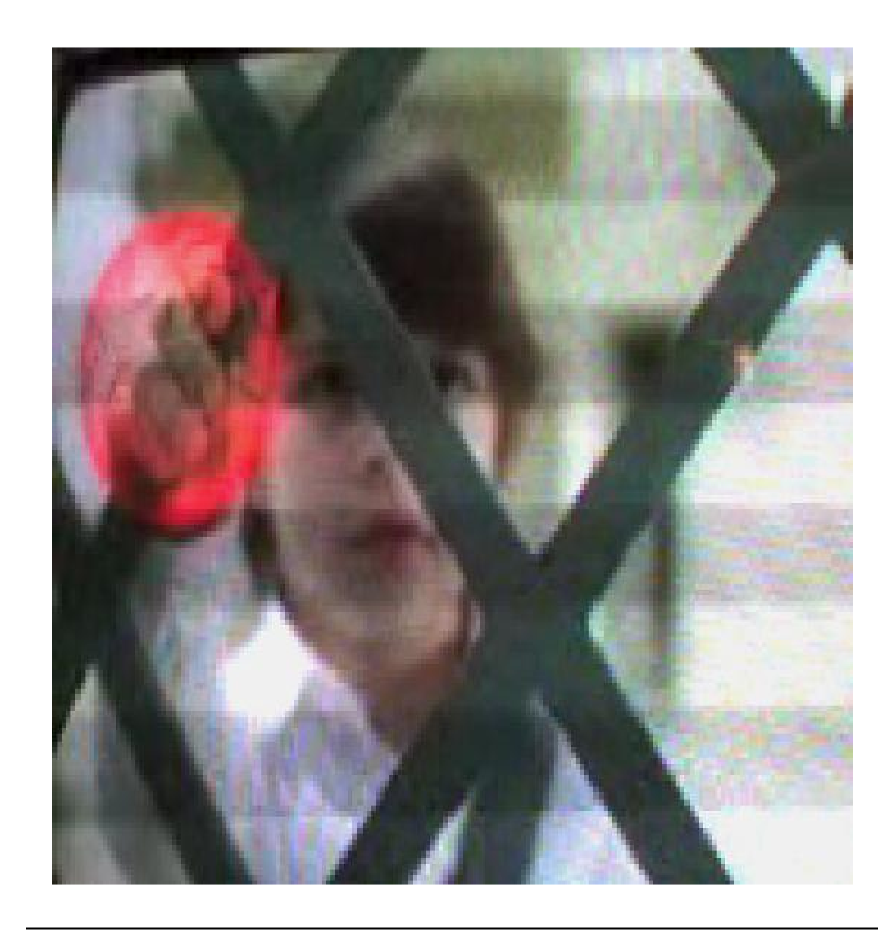
تقوم الدراسة بإتباع الخطوات الآتية:

1- **مرحلة الوصف العام l'étape de description générale**
2- **مرحلة تحليل المنتج(المادة) l'analyse du produit**
3- **مرحلة التحليل التشكيلي l'analyse plastique**

4- مرحلة التحليل الأيقوني و سيكولوجية الإرسالية l'analyse iconique et psychologie de la publicité.

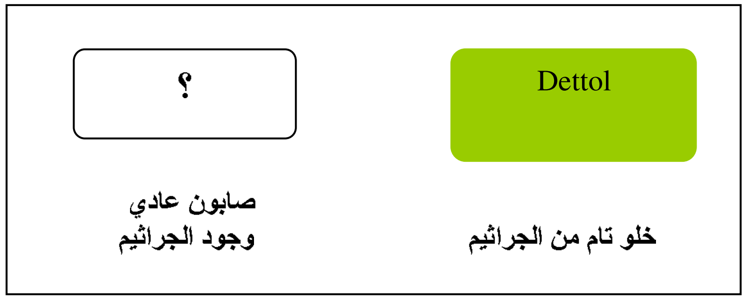
2-2-1- مرحلة الوصف العام(إشهار حول منتج DETTOL): يقدم الإشهار محل الدراسة منتج صابون مضاد للبكتيريا على خمسة مشاهد:

المشهد 01: يظهر طفل يرتدي لباسا خليجيا، و هو يفتح بابا و قد علق بيديه عدد من الجراثيم، فانتقلت الجراثيم إلى جبهته، و قد بدأ هو تمارين كرة القدم للمشاركة في مباراة مصيرية.ثمّ يقرر الباث أنّ هذه الجراثيم هي التي قد تحرم طفله من الفوز في المباراة، و تقديم أفضل وعد« أولادي يتعرّضون للجراثيم يوميا/الجراثيم ممكن تحرك من تقديم أفضل وعد » .



المشهد 02: يخلص الباث بسرعة إلى أن أفضل حماية من الجراثيم هي Dettol، يقول الباث« نقدم لك Dettol في شكله الجديد، يوفّر لك أفضل حماية من الجراثيم » .

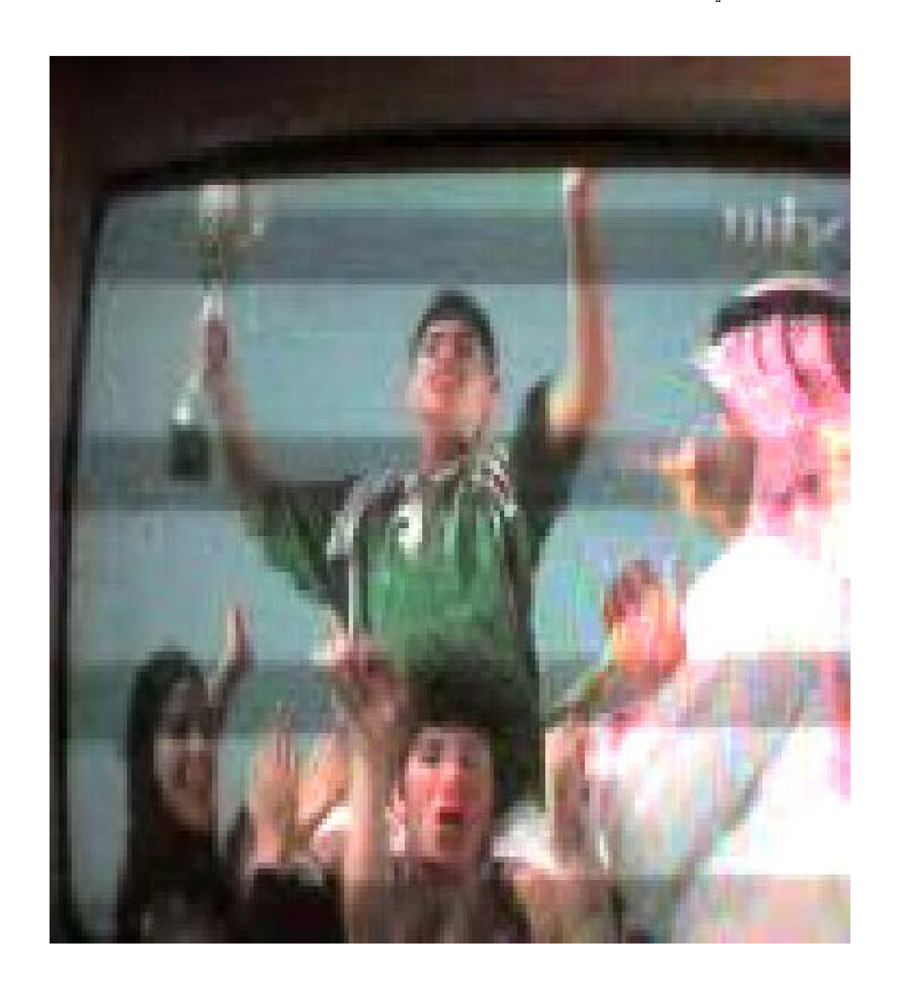




المشهد 03: يصرف الباث المتلقي عن جميع أنواع المنتجات، و يؤكد أنّ منتجه أفضل منها، و يضعه في مقارنة غير عادلة مع منتج آخر فاقد الهوية.



المشهد 04: يسدد الطفل هدفا مصيريا، و يحرز على الانتصار و كأس البطولة، و هذا بسبب عدم مضايقة الجراثيم له، الأم سعيدة جدا بالنتائج التي توّصل لها Dettol في عائلتها؛ يقول الباث:« Dettol يقضي على الجراثيم كلها عشان تكون في أفضل حالاتك و في كل لحظة من حياتك » .



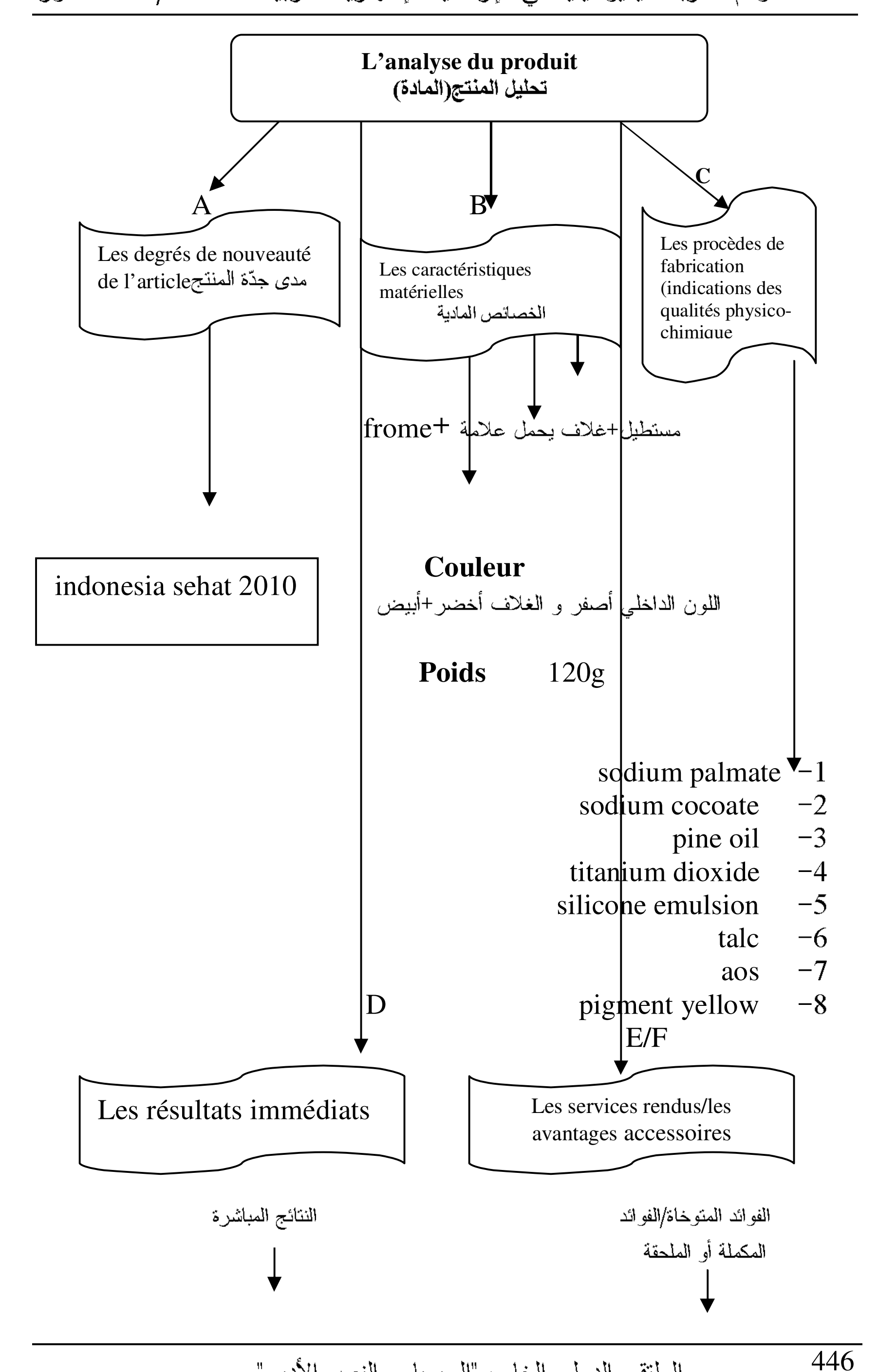
المشهد 05: في هذا المشهد الأخير، يقدم الباث النتيجة المباشرة للنّص بأكمله:« Dettol أفضل حماية من الجراثيم/كوني متأكّدة 100% » .





2-2-2- مرحلة تحليل المنتج(المادة) l'analyse du produit:

سنعتمد في هذه المرحلة على كتاب[*] **la publicité** للمؤلف" BERNARD DE PLAS و HENRI VERSIER":


L'analyse du produit
تحليل المنتج(المادة)
A
B
C
Les degrés de nouveauté de l'article مدى جدّة المنتج
Les caractéristiques matérielles
الخصائص المادية
Les procèdes de fabrication (indications des qualités physico-chimiaue
frome+ مستطيل+غلاف يحمل علامة
indonesia sehat 2010
Couleur
اللون الداخلي أصفر و الغلاف أخضر+أبيض
Poids 120g
sodium palmate -1
sodium cocoate -2
pine oil -3
titanium dioxide -4
silicone emulsion -5
talc -6
aos -7
pigment yellow -8
D
E/F
Les résultats immédiats
Les services rendus/les avantages accessoires
النتائج المباشرة
الفوائد المتوخاة/الفوائد المكملة أو الملحقة

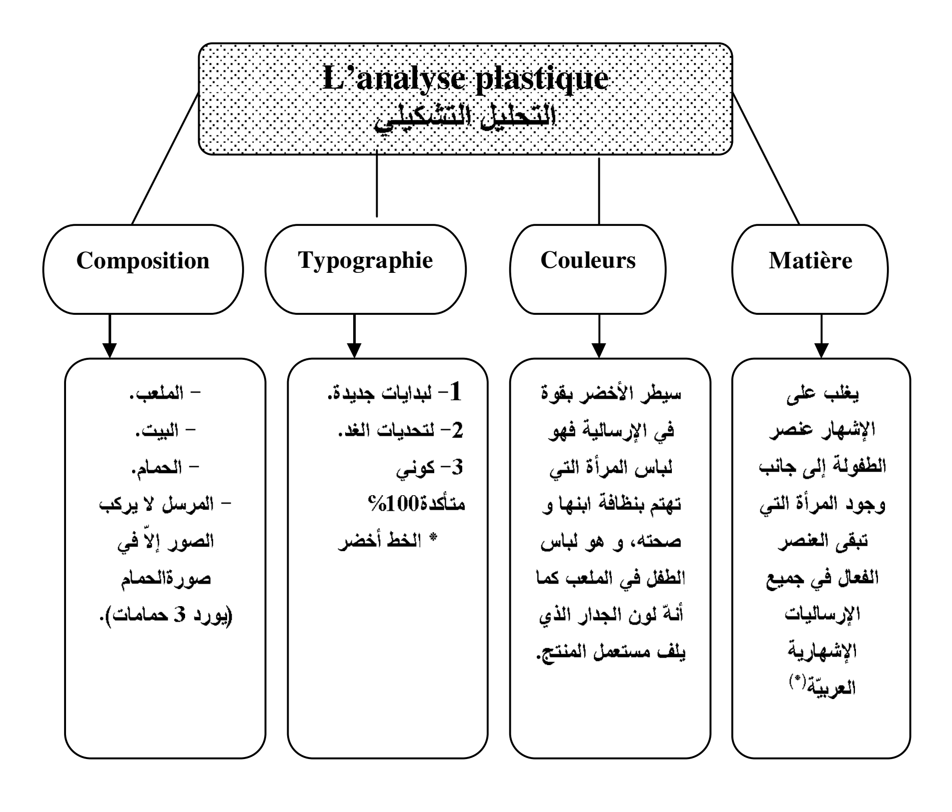
-الشعور بالسعادة(المرأة في الإرسالية) - اختفاء البثور/علاج للجروح/تسديد أهداف أفضل.
- تحقيق النجاح نتيجة طبيعية للصحّة الجيّدة - اختفاء للجراثيم و حماية أكيدة/ الشعور بالأمان.

2-2-3- مرحلة التحليل التشكيليl'analyse plastique:

تركز هذه المرحلة على الإرسالية الإشهارية ككل؛ لا على المنتج و تدرس جميع جوانب الخطاب، كما تبحث في المستوى الأولي للمعنى الباطن، و سنعتمد في هذه المرحلة على دراسة: de l'image à la stratégie :analyse de la " erwan . publicité pour le parfum j'adore de christian dior

Groupe mu, en particulier à réussi à démontré que les éléments plastiques des images : couleurs, formes, composition, texture[15].

يمكننا أن نقسّمها إلى الخطوات الآتية حسب المخطط الآتي:



- **matière:**

تركز الإرسالية الإشهارية العربيّة على الطفولة، باعتبارها مصدر البراءة و الصدق؛ و هذا لتعزيز المنتج عند المستهلك، لكن وجود المرأة في الإرسالية صار ضروريا، فلا يخلو أي إشهار منها؛ خاصة ما يتعلّق بمنتجات الغسيل، فهي« الوسيلة المناسبة و الملائمة لترويج بضائعهم و منتوجاتهم المختلفة، و تثبيت أنماط ثقافية، و قناعات أبيسية ثمّ أسطرتها »(16)

- **Couleurs:**

رغم أن« أنظمة اللّون تحولية و متغايرة، لا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس التأثيري و الحركي، إنّما تعتمد على درجة حساسية اللّون و تفعيل مراياه »(18) ، كما أنّ له دلالته في الأديان السماوية فهو دال على« الإخلاص و الخلود و التأمل الروحي، و البعث »(19) .

و الأهم من كل هذا؛ أنّ هذا اللّون في هذه الإرسالية يستدعي مفهوم الجنّة عند المسلمين خاصة، فالمرأة ترتدي لباسا دينيا يجمع بين الأبيض و الأخضر..، و اللّون هنا مرتبط بالخير و الجمال و العطاء و التجدد.

إضافة لوجود اللّون الأبيض، الذي يعد لونا حياديا؛ فهو بالنسبة للإرسالية دال على الصّفاء و النقاء و الحماية و الإشراق.

- **Typographie:**

- اختار المرسل جملا قصيرة "لبدايات جديدة" و "لتحديات الغد" ليلتقطها المتلقي(المستهلك) بسرعة، و تثبت في ذهنه ثمّ تساهم في تحقيق رد الفعل المطلوب.
- أمّا الجملة الثالثة(كوني متأكدة100 **%**) فهي جملة لا تحتمل الشك، فالمرسل لم يترك و لو نسبة **1%** في ذهن المستهلك تشكك بصلاحية المنتج، فهو يقدّم نسبة وهمية كاملة لكسب المستهلك لصفّه.

2-2-4- مرحلة التحليل الأيقوني و سيكولوجية الإرسالية l'analyse iconique et psychologie de la publicité:

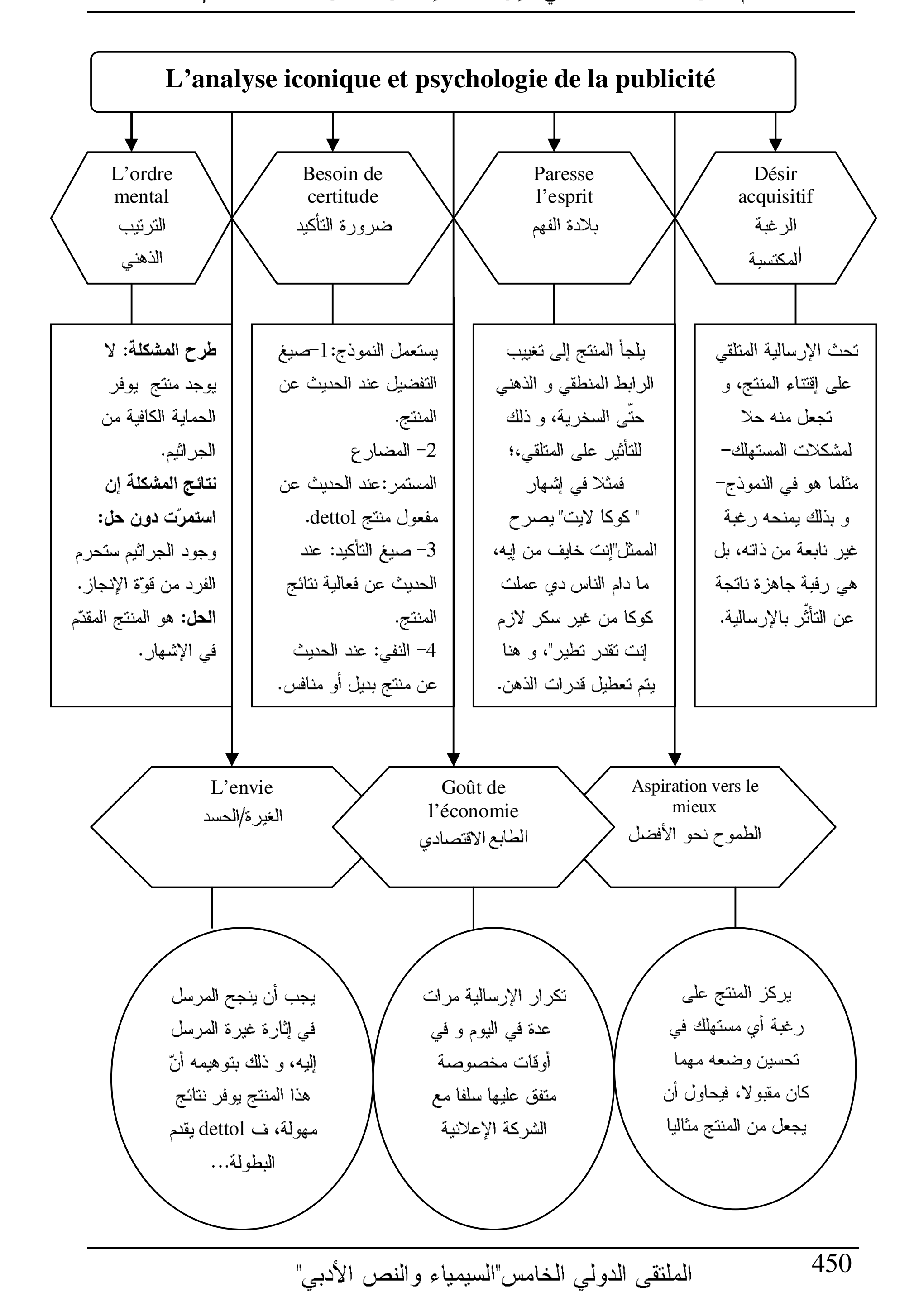
ترتبط هذه المرحلة مباشرة بنفسية المستهلك، حيث نبرز فيها أهم العوامل التي تصنع الإثارة و الإقناع في الإرسالية العربيّة، و لكنّها لا يمكن أن تحقق درجة الإقناع القصوى إلاّ عندما تنجح في تكرار العالم.

ليس هذا فحسب؛ فهي أصبحت تشكّل نمطا مركزيا من أنماط الثقافة، فتعمد إلى تعميم المعنى فتقوم مقام المؤسسة الاجتماعية بكل ما تحمله من معطيات.

إنّ الإرسالية الإشهارية العربيّة تغلّف الأوهام و تسوّقها، فالدال الإشهاري« يبدو دالا فارغا و بريئا و ستاتيكيا-بتعبير بارت- ينتهي عند الإقرار بضرورة إقتناء المنتوج على اعتبار العلاقة الطبيعية و العادية بين الدال الإشهاري و مدلوله »[20] .

و لأنّ« المشاهد العامي عادة لا يحلّل و لا يناقش ما يسمع (..) لكنّه يستهلك و يلتهم و يقلّد ببساطة، لأنّه لا يتعامل مع الإرسالية الإشهارية كنسق سيميولوجي و لكن كنسق استقرائي »[21] .

لذلك يمكن أن نجمل أهم هذه العوامل في الخطاطة الآتية:


L’analyse iconique et psychologie de la publicité
Désir acquisitif
الرغبة المكتسبة
Paresse l’esprit
بلادة الفهم
Besoin de certitude
ضرورة التأكيد
L’ordre mental
الترتيب الذهني
تحث الإرسالية المتلقي على إقتناء المنتج، و تجعل منه حلا لمشكلات المستهلك- مثلما هو في النموذج- و بذلك يمنحه رغبة غير نابعة من ذاته، بل هي رغبة جاهزة ناتجة عن التأثّر بالإرسالية.
يلجأ المنتج إلى تغييب الرابط المنطقي و الذهني حتّى السخرية، و ذلك للتأثير على المتلقي،؛ فمثلا في إشهار " كوكا لايت" يصرح الممثل"إنت خايف من إيه، ما دام الناس دي عملت كوكا من غير سكر لازم إنت تقدر تطير"، و هنا يتم تعطيل قدرات الذهن.
يستعمل النموذج:1-صيغ التفضيل عند الحديث عن المنتج.
2- المضارع المستمر:عند الحديث عن مفعول منتج dettol.
3- صيغ التأكيد: عند الحديث عن فعالية نتائج المنتج.
4- النفي: عند الحديث عن منتج بديل أو منافس.
طرح المشكلة: لا يوجد منتج يوفر الحماية الكافية من الجراثيم.
نتائج المشكلة إن استمرّت دون حل: وجود الجراثيم ستحرم الفرد من قوّة الإنجاز.
الحل: هو المنتج المقدّم في الإشهار.
Aspiration vers le mieux
الطموح نحو الأفضل
Goût de l’économie
الطابع الاقتصادي
L’envie
الغيرة/الحسد
يركز المنتج على رغبة أي مستهلك في تحسين وضعه مهما كان مقبولا، فيحاول أن يجعل من المنتج مثاليا
تكرار الإرسالية مرات عدة في اليوم و في أوقات مخصوصة متفق عليها سلفا مع الشركة الإعلانية
يجب أن ينجح المرسل في إثارة غيرة المرسل إليه، و ذلك بتوهيمه أنّ هذا المنتج يوفر نتائج مهولة، ف dettol يقدم البطولة...

خلاصة(وجهة نظر):

1- الإرسالية الإشهارية جنس أدبي مستقل له خصوصيته.

2- الإرسالية الإشهارية أسطورة بامتياز لأنّها ترسيخ لأنماط نموذجية للاستهلاك الثقافي.

3- الصورة الإشهارية على الرغم من أنّها تتجه أساسا لبيع المرجع إلاّ أنّها تشتغل على نفسها باعتبارها معطا علاماتيا.

4- تتأسس الإرسالية الإشهارية العربية على المرأة و الطفولة بغية التأثير على المتلقي و كسب ثقته.

5- تستعمل الإرسالية الإشهارية العربيّة اللّغة ذات الصوت الواثق(التأكيد)، و الموسيقى المؤثرة، و اللّون الذي يحمل في طياته ذاكرة الجماعة، هذا كله من أجل التأثير على المتلقي و توجيه اختياراته.

6- تخفي الإرسالية و تتكتّم عن الحقيقة و تحيط خطابها بمجموعة من الأدلة المهولة.

7- تعمد الإرسالية إلى تعميم المعنى فتقوم مقام المؤسسة الاجتماعية.

8- لحظنا أنّ المرأة رغم أنّها تقلدّت في المجتمعات العربيّة أهم المناصب الحساسة إلاّ أنّها بقيت جسد غواية في جميع الإرساليات العربية...أو تمثيلا لوضعية دونية.

الهوامش:

(1) إدريس جبري، الإشهار و المرأة، في موقع الكاتب المغربي" سعيد بنكراد":
http://saidbengrad.free.fr/al/n7/7.htm

(2) محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، دار الحديث، القاهرة، 2003، الصفحة:197.

(3) ينظر:DICTIONNAIRE ENCARTA 2008/FRANCE

(4) نقلا عن: إسماعيل قاسمي و زملاؤه، قانون الإشهار في الجزائر، إشراف آمال معيزي، قسم علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 2006/2005، في الموقع:
http://alredman.jeeran.com/bohthi3lamia/archive/2006/5/52378.html

(5) المرجع نفسه.

(6) ينظر: ENCARTA 2008/FRANCE

(7) يمكنك مراجعة:
LAURENT GERVEREAU, voir/comprendre/analyser les images,(guide repères), la découverte, paris, edi3, 2000, page :147.

(8) إسماعيل قاسمي، قانون الإشهار في الجزائر.

(9) voir, ENCARTA 2008/FRANCE

(10) إسماعيل قاسمي، قانون الإشهار في الجزائر.

(11) ENCARTA 2008/France

(12) يمكنك مراجعة: الموسوعة نفسها.

(13) ينظر: برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، محمّد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 200، الصفحة: 64.

(14) MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, nathan université, France, 1998, page : 61.

(*) يمكنك مراجعة مقال:إدريس جبري، الإشهار و المرأة.

(**) يمكنك الإطلاع على مقال: "ليلى احمياني" ، الإسهامات السيميائية في دراسة الإشهار، في الموقع:
http://www.mnaabr.com/vb/showthread.phpt=8654.

(***) يمكنك العودة إلى:

Bernard de plas et henri verdier, la publicité, presses universitaire de France(que sais- je),paris, 13 édit, 1976, page : 20-21-22.

(****) Erwan , de l'image à la sratégie, analyse de la publicité pour le parfum « j'adore » de Christian Dior, voir le site : http://www.lumh.fr/comfi/pdf-fra/2001ra-part5-fra.pdf

(15) MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, page : 80.

(16) ينظر: إدريس جبري، الإشهار و المرأة.

(17) محمّد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2006، الصفحة: 224.

(18) سعيد جبر محمّد أبو خضرة، تطوّر الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2001، الصفحة: 116.

(19) المرجع نفسه، الصفحة: 116.

(20) إدريس جبري، الإشهار و المرأة.

(21) المرجع نفسه.

روايـــة "مثلـــث الـــرافدين" للروائيـــة السورية سها جلال جودت
-دراســـة سيميـــائية سرديـــة-

د/ عبد الناصر مباركية
المركز الجامعي- برج بوعريريج-

تعتبر السيميائية من الدراسات النقدية التي اهتمت بدراسة النصوص السردية بشكل خاص والظواهر اللسانية بصفة عامة، حيث حققت انتشارا علميا كبيرا في المجالات المعرفية المتنوعة، وأبدت قوة كبيرة في المعالجة والبحث من خلال تأسيس نماذج تحليلية[1]. "مبنية أساسا على المنظور الإفتراضي الإستنباطي"[2].

سيميائية العنوان:

يشير الباحث حسين فيلالي في كتابه "السمة والنص السردي" إلى سميائية العنوان معتمدا على الناقد رشيد بن مالك: "يدخل العنوان والرواية في علاقة تكاملية وترابطية الأول يعلن والثاني يفسر يفصل ملفوظا مبرمجا إلى درجة إعادة إنتاج أحيانا وفي الخاتمة عنوان لحكمة في النهاية ومفتاح نصه"[3].

وعنوان رواية"مثلث الرافدين" ينسجم مع النص انسجاما تاما ويرتبط بالمتن الروائي ارتباطا السبب بالنتيجة"[4] وهو عنوان انزياحي بالدرجة الأولى، ويكاد الانزياح يطغى على كل العناوين الروائية لأن الروائي لا يستطيع أن يباشر أو يفصح إفصاحا في العنوان بل يترك ذلك للقارئ فك رموزه ومعانية والخلافات الدلالية وعلى هذا الأساس " اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية والانزياح هو انحراف الكلام عن نفسه المألوف"[5].

وإذا أردنا تحليل الرواية "مثلث الرافدين" فإن الكلمة الأولى تدل دلالـــة واضحـــة على الحب أو القلب، لأن هذا الأخير يأخذ شكل المثلث فالقلب في كل الثقافات الإنسانية دليل على الحبّ والعاطفة أو التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة ورمز للحياة والخصوبة والدفء الإنساني وقد ورد في الرواية على لسان المرأة البطلة "كان في داخلك

هذا الإصرار على الحياة، الإصرار على الحبّ، لم يعد يمكنني الخروج من مثلث قلبك، دائرة جنون الحب التي تعصف بي، كلما ابتعدت عني أو غبت تعيدني للسؤال عنك تترك في روحي مساحات شاغرة يرقص على ألوانها وجع خفي لغيابك طعم المرار، ولوجودك فرح الأقحوان..."[6] وقد مزج كثير من الشعراء القدامى والمحدثين بين مفهوم الفؤاد أو القلب والحب . فالقلب منبع مشاعر الحب والتربة الخصبة التي ينبت فيها العشق والمودة.

أما كلمة الرافدين فهي تدل على دجلة والفرات [7] هذه المنطقة التي أنجبت رجالا وشخصيات تاريخية عظيمة وقدمت للإنسانية معارف شتى في الفلسفة والفنون والآداب والعمران والعلوم فهي الأرض التي أنجبت حمورابي وهارون الرشيد والمتنبي وغيرهم .... والأديبة تريد من هاتين الكلمتين قصة حب في الرافدين، أو قصة عشق بين أديبة وشاعر.

البرنامج السردي:

يعتبر مفهوم البرنامج السردي في النص السردي من أهم المفاهيم التي تستخدم في الدراسات السيميائية "والبرنامج السردي Parcours narratif حسب غريماس، هو مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات"[8]، وإذا كانت رواية مثلث الرافدين تعتمد على برنامجين سرديين متضادين فإننا نعتمد طريقة الناقد حسين خمري في دراسته لرواية "صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض باعتبارها تتألف من برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد [9].

أما برنامج بطل الرواية فيتمثل في شخصية الأديبة زينب، هذه الأديبة التي تتميز بروح إنسانية عالية وإحساس مرهف وثقافة متعددة المواهب همها الوحيد هو البحث عن النصف الآخر، أو الرجل الذي تكتمل به الأنوثة، تبدأ القصة بين الأديبة والشاعر في مهرجان أدبي، هذا اللقاء الذي كان إيذانا لميلاد قصة حب بين هاتين الشخصيتين، تعترف البطلة في البداية بليالي الألفة والسّمر والأحاديث عن الشاعر المتنبي وإعجاب الشاعر بها إعجابا شديدا تقول البطلة:

"وتستمر سمفونية العزف، ببحثك عن نصفك الآخر... تستعجـل في بناء محطتك على ضعـاف أنثى، لم تعرف حياتها سوى إسمها وعمرها... تقول لها برجاء يستعطف قلبها:

.... لا تتركيني وحدي، أنا أحتاجك كما تحتاجني أنت..."

" منحتني لقب إيزيس، أخرجتني من رحم عشتار، كنت تريدني نموذجا لا يضاهيه أي وجه أنثوي مهما كان ... !"

" أنت مرساي الوحيد، حلمي الذي أريد أن أنام تحت أيكته إلى أن أموت، هل خلقت لك؟ أم خلقت لي؟"

" تبرمج لحياتكم معي....

سأكون لك ألف رجل.

لا أفهم ! لم تحديدا ألف رجل !! هل سأكون ملك بغداد.." . ص16

إن البطلة الأديبة تحس وتبحث عن النصف الآخر الذي هو الرجل، هو التمثال الذي تنتظره كما ينتظر النحات الانتماء من نحت تمثاله حينما يشعر بالغبطة والسعادة التي ليس لها حدود، وهي لسنة الله في خلقه لأن الله سبحانه وتعالى جعل من المرأة سكنا للرجل وجعل الرجل سكنا للمرأة فالسكينة تأتي من الطرفين المتكاملين، ولا يمكن أن نلغي أحد طرفي المعادلة "وهكذا يتشكل البرنامج السردي، حسب قانون غريماس- حيث يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن القيمة Objet v .... (أي وضعية عدم امتلاك للشيء" [10] و"موضوع القيمة Objet de valeur... يمكن أن يعبر عنه بمصطلح بسيط و الأشياء السحرية"[11] وموضوع القيمة عند البطلة الأديبة هو زوج أو رجل تبحث عنه ليملأها عاطفة وروحا ومشاعر جياشة وسعادة كبيرة، هو النصف الآخر كما عبرت عنه الرواية:

"وأفكر كثيرا، هل كل عشاق الأرض يملكون لغة القصيدة؟ التي تفجر كون الهوى في قلب المرأة الشاغر، المرأة التي تبحث هي الأخرى عن نصفها الآخر عن رجل ولدت من ضلعه، عن رجل يحتوي نزقها... ثرثرتها... غضبها ... غرورها .... رقصها.... فرحها....حزنها...دمعها الغزير". ص31

وتستمر البطلة في السرد الروائي بنفس النمط.

"... فتقافز الحنين إلى وجود نصفك بقربك، فعقدت عليّ عقدا صوريا...". ص37

وبرنامج البطل المضاد يتمثل في شخصية الشاعر الذي حاول إغواء الأديبة عن طريق الكلام المعسول ومدح الجسد ووضعها في وضع جمالي لا يحد حدود. " أما

البرنامج السردي الثاني فهو الذي أنجزه البطل المضاد Anti-héros ويمكن قانونه الأساسي حسب غريماس بالمعادلة التالية:

PN = SO∩ ← S∩O O(ونقرأ كالآتي: البرنامج السردي يساوي إمتلاك البطل للشيء ← يتحول إلى افتقاد البطل إلى الشيء)" [12].

وعلى هذا الأساس فإن الشاعر باعتباره مغتصبا لجسد المرأة ومراوغا لها فإن النهاية كانت مأساوية حيث تتخلى المرأة الأديبة عن الشاعر وترفض أن تمنح جسدها لشاعر تميز بالغش في العلاقة العاطفية، حيث ينظر إليها على أساس جسد يفرغ فيها شحناته العاطفية ولم ينظر إليها كمشروع للزواج أو كمخلوق له كل الحقوق الإنسانية والمعاملة المحترمة.

تقول زينب الضحية وهي تصرخ:

" في بداية كل علاقة يلهث الرجل وراء أنثاه، حافيا، دامعا، متوسلا، راجيا، متذللا، حتى يبلغ الوطر منها، وإذا لم يبلغه تظل لهفته قائمة ما دامت الأنثى ممتنعة عليه، حب آخر زمن، وجنس بلا أخلاق.".ص133-134 " هي ضحية استثمار جسدها من قبل المجتمع الذكوري". ص 134

وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن البنية الفكرية للرجل في المجتمع العربي عموما غير قائمة على احترام لجسد المرأة فهو يرى فيها ممارسة جنسية ومتعة جسدية، ولكن المرأة بطبعها ترفض استغلال الجسد استغلالا غير مشروع "لأن كل إيديولوجيا لابد أن تنتج ما هو ضدها في بنيتها ذاتها"[13] ومن هنا فإن البطلة تعلن رفضها المطلق وتحررها وانعتاقها من سلطة الرجل "والتحليل التاريخي لإرادة المعرفة التي عرفتها الإنسانية يبين أنه ما من معرفة إلا وتقوم على الظلم والخطأ..."[14]، ولذلك لا ينبغي النظر إلى المرأة مجرد جسد أو جنس وإنما ثقافة وحضارة لأن "النظرة إلى الجسد ليست مجرد نظرة فردية تحددها الشروط الفردية وحدها بل هي نظرة عامة أيضا تتبناها الحضارة أو الثقافة وتشيعها في الناس بحيث يكون للمجتمع ككل نظرة موحدة للجسد بصرف النظر عن إختلاف ظروف الأفراد" [15]. إن المرأة في المجتمعات العربية لا تزال ترزخ تحت هيمنة الرجل وينظر لها على أساس أنها تؤدي الوظيفة الجنسية للرجل لإشباع غرائزه. " فالمرأة في مجتمعات التخلف ليست أكثر من حشرة .... حتى العلاقة الجنسية معها ليست علاقة إنسانية بقدر ما هي علاقة حيوانية" [16].

إن الروائية على لسان البطلة زينب تفضح شخصية الرجل فضحا شديدا وتعرية عن آخره "نحن مجتمع معقد من الجنس نرفضه ظاهرا ونموت عليه سرا، وفي الخفاء نمارس المجـــون بكل عطشنا الشبـــق". ص 113

ولذلك ظلت أخلاق الرجل في المجتمع العربي رديئة فهو ينظر إليها نظرة الشرف والكرامة والنخوة والرجولة والفحولة من ناحية الظاهر ولكن في الباطن يصنع الجسد المرأة ما يشاء ويضعها في مرتبة الدونيـــة، على الرغم أن الدين الإسلامي أراد للمرأة الكرامة والعزة ولكن الواقع يثبت العكس من حيث الإلغاء والتهميش والإقصاء[17]

ولذلك فالنظرة إلى الجسد.... تشكل حالة تاريخية خاصة في ثقافة المجتمع الذي أنتجها، إنه الخطيئة مصدر إغواء للآخر (الرجل) إذ يتم إنكاره بإخفائه.... ويبدو الجسد .... كما لو كان منتوجا يتم توزيعه والتصرف فيه متى ظهرت عليه علامات النضج شأنه شأن أي منتوج...." [18].

وقد جاء البرنامج السردي للبطلة في غالب الأحيان على لسان المرأة لتفضح عورته وتكشف عن سر الخيانة عند الرجل لتصر إصرارا أن الجسد له حرمته. " لا تجتمع الخيانة مع الصدق كما لا تجتمع النار مع الماء وليكن الابتعاد حكمنا الأخير".ص 118
ومن هنا فالبطل يصبح فاقدا لامتلاك الجسد بعد اكتشافها الخيانة لأنه يقيم علاقات جنسية أخرى مع نساء أخريات.

- علاقته مع كاتبة مغربية.ص 65
- علاقته بنادين.ص 33

إن البطل المضاد المجسد في شخصية الشاعر يحمل أفكارا بالية وثقافة تافهة لا ترقى إلى مستوى الشعر أو القصيدة، لأن الشعر أو القصيدة إنجاز حضاري وإنساني قبل كل شيء فهو يفكر أن حرية المرأة مرتبطة بحرية الرجل في الفكر والنفسية يقول الشاعر: "الجسد يساوي المال عند الرجل"، وعلى هذا الأساس تتخذ البطلة الأساسية موقفا حازما من الرجل حيث ترى أن العقل توقف عن التفكير منذ القرن الرابع الهجري، وخسر المجتمع العربي مكانته لأنه لم يعتمد على العقل.

سيميائية الحكاية الأسطورية:

تشكل الحكاية الأسطورية بعدا جماليا في الكتابة الروائية، فكلما كانت الأسطورة حاضرة ازداد النص الروائي أو الشعري قيمة في الإبداع، لأنها تثير المتعة في نفسية المتلقي وتجعله يتيه في عالم الخيال والغريب والمدهش، ولذلك "فالأسطورة أشد الالتصاق بجلد الشخوص ذاتها وتركيبتها النفسية والاجتماعية والذهنية.... كما أنها في المفهوم الشعبي "الشاطر" والبطل وكل أوصاف الإعجاب" [19] ويرى الباحث عبد المنعم تليمة في كتابه مقدمة في نظرية الأدب [20] "أن الأسطورة كانت واقعا بالنسبة للإنسان البدائي لأنها وسيلته للتعبير وبواسطتها يمارس طقوسه اليومية ويقيم حوارا مستمرا بينه وبين محيطه، كما أن الواقع وما يقدمه في العصر الحديث من أشكال تغريبية مذهله تجعل الواقع يقترب من الأسطورة" [21].

ويرى الباحث أمحمد عزوي أن الأسطورة انتقلت من مجال الميتولوجيا إلى مجال الإبداع الفني لأنها فقدت وظيفتها المعتقداتية وخرجت من إطار أماكن العبادة إلى إبداعات الكتاب والأدباء [22].

وقد وظفت الروائية سها جلال جودت حكاية أسطورية تاريخية معروفة في التراث الإسباني وهي "حكاية دون جوان" وجاء توظيفها تأكيدا للمعاني والدلالات للأحداث السردية والتي وردت في سياق الروايـــة، فلكي يتم إقناع القارئ بالرؤية الفكرية للبطلة استشهدت الروائية بأسطورة "دون جوان":

أسطورة دون جوان:

" برز دون (جوان) كشخصية أسطورية في الفولكلور الإسباني (بالطبع يكون النطق الصحيح لاسمه بالإسبانية هو دون خوان)، وذاع صيته في (أوروبا) في القرن السابع عشر، قبل أن تنتقل شهرته للعالم أجمع، ويؤكد أغلب الرواة أنه شخصية خيالية مطلقة، بينما يصر القليلون على وجود أصل حقيقي لتلك الشخصية في (إسبانيا) القرن أوسطية.

تقول الأسطورة إن (دون خوان) كان عاشقا شهيرا، أغوى أكثر من ألف امرأة، دون تعقيدات أو منغصات، لكنه –أخيرا– عندما حاول استمالة فتاة أرستقراطية جميلة هي (دونا آنا) ، يكتشف والدها –قائد الجيش– ذلك، فيدعوه للمبارزة، فيتنازلان ليتمكن (دون

خوان) من قتل القائد والهرب، وتحاول (دونا آنا) مع خطيبها (دون أوتافيو) للإيقاع به دون جدوى.

ويمر (دون خوان) بضريح قائد عسكري (غير أبي الفتاة طبعا)، فيسمع صوتا من تمثاله المنتصب فوق الضريح يحذره من عواقب أفعاله مع (بنات الناس)، وينذره بالعقاب، لكن (دون خوان) – طبعا– لا يبالي بالتحذير، ويسخر من التمثال داعيا إياه لتناول العشاء معه !

لكن (دون خوان) يتلقى مفاجأة غير متوقعة عندما يرى التمثال الحجري– وقد دبت فيه الحياة– يأتيه إلى داره ملبيا الدعوة، بل ويمد يده الحجرية إليه أيضا طالبا أن يكون هو صاحب (العزومة)، فيمد (دون خوان) يده بدوره إلى اليد الحجرية، ليكتب بذلك السطر الأخير في حيـــاته، فلم يتركه التمثـــال بعد ذلك أبـــدا، وتفتح الأرض كاشفة عن حفرة تستعر فيها النيران، يسحب التمثال (دون خوان) من خلالها إلى المكان الذي دعاه إليه: الجحيم وبئس المصير ! " [23].

إن رواية "مثلث الرافدين" إستخدمت "بنيات نصية متنوعة منها البنية الأسطورية هذه البنيات وإن كانت تختلف في تيماتها وبنياتها الحكائية الأصلية إلا أنها أسهمت في بناء الحدث الروائي الجديد"[24] ولهذا جاءت بنية أسطورة دون جوان تخدم الحدث الأصلي للرواية الذي هو الصراع السيكولوجي بين البطلة زينب الأديبة والشاعر، فشخصية دون جوان هي بمثابة شخصية الشاعر لأن كلا منهما يعبث بمشاعر العشيقات ومراوغة النساء أي يمثلان البطل المضاد، ودونا آنا هي البطل الخير الذي يحاول وضع حدّ لتلاعبات دون جوان.

وهناك حكاية أسطورية أخرى نجدها مستخدمة في الرواية وهي حكاية "سيابند وخجوك" أو حكاية حبّ البطل سيابند والبطلة خجوك.

<u>تقول الرواية حول هذه الأسطورة:</u>

" حين استقيظ من نومه على صوت نشيجها، رأى دموعها تنحدر على خديها مثل لؤلؤ صاف، سألها: ما الذي يبكيك يا "خجوك" ؟ وأنت التي اخترتني ؟ كما اخترتك أنا؟

كان قطيع الوعول مر من خلف ظهرها، أثار في داخلها الشجن لحظة تذكرت قطيع أهلها العائد من المراعي، وهو يثغو بصوت حـــزين، فهم الحبيب سبب الألم، أقسم

أن يقتص من الوعل الذي أبكى حبيبته، ويأتيها برأسه. تركها ومضى خلفه في الوادي السحيق، استبد القلق بها، فسارت باتجاه الوادي، حتى أبصرت من بعيد طيف شبح معلق فوق جذع شجرة، فعلمت أن الوعل قاومه بقرينه الغليظتين.

أصغت إلى أنينه، فتقطعت أنياط قلبها، شعر بها "سيابندّ، فقال لها:

-"خجوك" يا حبيبتي، إنني أمكث هنا في مقري الأخير، الذي ساقتني إليه الأقدار، ها هي الدنيا لا تزال تطل عليّ، أرى فوق صفحتها وجهك الجميل.

– "سيابند"، يا قلب "خجوك"، يا فتى الخنجر الذهبي، والقوس الفضي، ألم أقل لك لا تذهب؟ !

– دعيني، إن عتابك يحرق جرحي المؤلم، دعيني، يا أغلى من روحي التي لم أعد أملكها.

التفت "خجوك" نحو الوعل، تأملته قليلا، تصورت النهاية الحزينة، تمددت حبال صوتها لتنطق بما لم تعد قادرة على كتمانه:

– إن وعلنا لذو بأس شديد، لكنه مظلوم ! من يدري؟ ربما كان له حبيبة تنتظره الآن، تحن إليه، وتضحي بحياتها من أجله. المسكينة ستبكي عليه، كبكائي عليك، إنها عدالة السماء، انتقمت من الظالم والأنانية، ما أغنانا لو طالت يدانا أبسط ما منحنا إياه الإله، حرية القلب، وحرية الاختيار، لكن قسوة الإنسان تأبى إلا أن تمتد آثارها لتطال حتى البهائم والوحوش البرية.

"سيابند" المتألم طالبها أن تتركه وتذهب لتبحث في دنيا الله الواسعة عن وجه آخر جديد، لكن الوفاء كان أقوى من طلب كهذا، عصبت عينيها بوشاحها الأسود، اقتربت من الهاوية للوادي السحيق..... وصدى ارتطام ارتفع حتى وصل دموع "سيابند" الأخيرة." ص 60-61

<u>**أسطورة عشار والخصب**</u>

"(عشار) شابة ممتلئة الجسم، ذات صدر نافر، وقوام جميل، وخدين مفعمين بالحيوية، وعينين مشرقتين. يتوفر فيها، إلى جانب جمالها الأخاذ، سمو الروح، مع رهافة الطبع، وقوة العاطفة، والحنو على الشيوخ والأطفال والنساء في فمها يكمن سرّ الحياة،

وعلى شفتيها تتجلى الرغبة واللذة، ومن أعطافها يعبق العطر والشذا يكتمل بحضورها السرور، ويشيع مع ابتسامتها الأمن والطمأنينة في النفوس غالبا ما نشاهدها وهي تجوب الحقول بخفة ورشاقة، فتتفجّر الينابيع خلفها بالماء والعطاء، وتزهر الأرض بالسنابل والنماء.

وقع في غرامها الشعراء، فخلدوها بأعذب الأوزان وأحلى القوافي. وهام بحبها الأدباء، فوهبوها أجمل النصوص الملحمية. وعشقها الفنانون،فرسموها على أرشق الأختام الأسطوانية وصنعوا لها أرقى التماثيل التي تكاد تنطق بالحياة. وولع بها الموسيقيون فنغموها لحنا راقصا على أوتار العود وفوهة الناي."[25]

<u>اللغة الشعرية في الرواية:</u>

تمتاز لغة الأديبة سها بالشاعرية والجاذبيــة والجمــال مما يجعل القارئ يستمتــع استمتــاعا كبيــرا، حيث أفرغت كل أحاسيسها وأفكارها ورؤاها بلغة بلاغيــة في غــاية الفصاحة والبيان، وعلى هذا الأســاس يــؤكد الباحث عبد المالك على أنّه ينبغي للغة الرواية أن تكون شعرية: "وإذا لم تكن لغة الرواية شعــرية أنيقــة، رشيقــة، عبقــة، مغردة، مختالــة، مترهيئة، متزينة، متغجــرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبــة، ذابلة، عليلة، حسيرة، .....اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، الرواية التي ينهض تشكيلهــا على اللغة...." [26].

ويشير الناقد حسين خمري – معتمدا على رومان ياكوبسون في تحديده لوظائف اللغة– إلى الوظيفة الشعرية:"وفي الوظيفة الشعرية يركز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلى عن طريق النظم والتشكيل" [27].

بناء على هذه الرؤى فإنّ الأديبة الروائية وظفت كل طاقاتها الشعرية والجمالية لجعل النّص عالما سحريا وبلاغيا وشاعريا"ستبقين معبودتي

حتى أوارى الثرى

أو

أطلع إلى سماء التلاشي

سأكون لك أصابع

رعشات وجد

أشعل مدائنك

بحريق الفصول

أدور من حولك

أدور

أدور

كل الوقت

تهرب الشمس من نافذتي

حين يطل طيفك الملائكي

أدخل في بستان الصمت

أناجي

الحلم

الوجود

حكايات الصبايا

أيتها الساكنة في أحداق مساءاتي

زلزلي أركاني

زلزليها

سأنحر هذا العمر بين يديك". ص 68-69

إنّ البطلة زينب تتحول إلى شاعرة ولكن ليس على لسانها وإنما على لسان الشاعر، فهو يجعل منها إنسانا ملائكيا فيه كل البراءة والمحبة والمودّة والإنسانية، ثم يحوّلها إلى كائن يسكن عيونها بل مركز دوران الأرض، فهو يدور حولها بجاذبية خارقة، وفي النهاية فهو على استعداد على تضحية عمره من أجل العشيقة زينب.

"سأغني باسمك كل ليلة

لأعبر حدود الضوء

والزمان

سنرقص "الفالس"

فوق جمر التوحد

لينسكب الذي من عشق عينيك الندى

ويأخذ القمر لجينه من وهجك

فتخجل الشمس

دعيني أغور في أعماق هذا الصارخ الحزين

لأكتشف السر الغامض

في صوتك الأنثوي

يرعشني هذا البعيد القريب

يتشظى في جنون الحرمان

هل تقبلني قربان حبك"

إنّ شخصية الشاعر هنا معجب كل الإعجاب بمحبوبته في صور شعرية جميلة، فهو بمجرد تعلقه بها أراد أن يكتشف فيها الأسرار الغامضة ويجعل منها أغاني تطرّب النفس والأذنين، بل الرقص فوق جمرة الحبّ

"بين يدي حروفي ستعيش وسط جوقه من حمامات تقرأ لك السلام والأمان كل لحظة، تخط على لحاظ روحك، حديقة من الزنابق تنتشر عبق الحب والوفاء". ص 14

التواتر أو التكرار السردي:

يعتبر الكاتب جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" بأنّ التواتر أو التكرار[28] هو "مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السّردية"[29] ويتجلّى هذا التكرار في قوله أن "حكاية أيا كانت، يمكنها أن تروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مـــرّات لا نهائية، ومرات لانهائية ما وقع مـــرّة واحـــدة، ومرة واحدة ما وقع مرّات لانهائية"[30].

وعلى هذا الأساس فهناك مجموعة من الأحداث احتوتها الرواية متداخلة بين بعضها البعض، ولكن ما نلاحظه أن ثمة حدثا يغلب كثيرا في الرواية يتكرر مرات عديدة جدّا أمثلة على ذلك:

"بدأت تتحدث عن نفسك وتسألني عن نفسي، أحسست وقتها بأنّني أصبحت بين يديك عنصرا من عناصر الجاذبية الكونية". ص07

"أنت مرساي الوحيد حلمي الذي أريد أن أنام تحت أيكنه إلى أن أموت هل خلقت لك ؟ أم خلقت لي....". ص15

" أعجبك شكلها، كما أعجبك شكلي عندما رأيتني أصعد إلى المنبر". ص33

"لماذا تناديني عصافير الحبّ ؟ قلبي حين يسمع صوتك، يخفق بشدة أتعب من هذا الخفقان ... هل أصبحت ليلى الأخيلية أم جورجيت الشقية.....". ص57

" النمثير في حكايتي معك، أنك كنت تسرد لي أقاصيص وحكايات تبلل عطش قلبي الظاهيء.... كل همّي كان أنت، وحبك، كل وقتي صار ملكا لك ولآلامك، كل أفكاري أصبحت في مكانها تراوح من أجلك أنت...." ص81

"حظي هذه المرة سيكون أكثر سعادة، أنت هدية عظيمة......" ص 133

الرؤية في النص الروائي:

لقد اهتم النقد الأدبي المعاصر بمفهوم الرؤية في دراسة النّص الروائي انطلاقا من جهود الباحث جون بويون في كتابه "الزمن والرؤية"، [31] الذي "يعتبر من أهّم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال الباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه...."[32]. وقد "انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات هي:

1- الرؤية مع.

2- الرؤية من الخلف.

3- الرؤية من الخارج"[33].

1- الرؤية مع: "يحدّدها بقوله إننا هنا نختار شخصية محورية ويمكننا وصفها من الداخل، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها. وإن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية" [34].

2- الرؤية من الخلف: "فالكاتب (بويون لا يتحدث عن الراوي) ينفصل عن شخصيته، ليس من أجل رؤيتها "من الخارج" رؤية حركاتها والاستماع إلى أقوالها ولكن من أجل أن تعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية، والراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهـــم.... ويسير بمشيئته حياتهم..." [35].

3- الرؤية من الخارج: "... والخارج هنا ليس إلاّ السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا، المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا" [36].

وإذا ما عدنا إلى صفحات الرواية فإننا نجد الرؤية الغالبة هي الرؤية مع، لأن الشخصية المركزية "من خلالها نرى الشخصيات الأخرى ومع- ها نعيش الأحداث المروية" [37]. والشخصية المركزية في هذه الرواية هي زينب حيث نتعرف عبرها معظم الأحداث والشخصيات.

استهلت الرواية بهذا المقطع الدال على الشخصية الساردة:

"ما يحدث عادة حدث معي، وما لم يحدث، لم يحدث فعلا !!

يمكنني الآن أن أخلع رداء الخوف وأتمرد !

مرحى لك". ص07

ويشير الباحث تودوروف إلى أن الرؤية المتصاحبة Vision- avec يستخدم فيها ضمير المتكلم [38]، "أي أنّ كلّ معلومة سردية يغتدي متصاحبا مع "الأنا" السارد، مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي...." [39].

وهكذا فالروية أغلبها جاء بضمير المتكلم وتحولت الشخصية إلى سارد للأحداث.

"شدتني لغتك، مشاعرك، أحاسيسك، لهفتك على سماع صوتي التي أفرغت في داخلي أفنانا...".

وجاءت نهاية الروية بصيغة المتكلم حيث الشخصية الرئيسية هي التي تتحدث: "أطوي كل أوراقي معك وعنك، أصعد السطح مع إبني وأنا أحبس دمعتي الأخيرة كي نتلمس بعضا من هواء الإله...".ص135

حتّى شخصية الشاعر في الرواية تعرفنا عليها من خلال شخصية زينب.

"كنت الرجل الوحيد، لكنك لم تكن المخلص الفريد". ص111

وإذا ما عدنا إلى صفحات الرواية فإننا نجد الرؤية الغالبة هي "الرؤية مع" لأنّ الشخصية المركزية هي شخصية "زينب".

<u>**المـــــراجع:**</u>

1- رشيد بن مالك: مقدمة في السيمائية السردية ص 97.

2- المصدر نفسه ص 97.

3- حسين فيلاني: السمة والنص السردي، ط1، دار هومة 2003، الجزائر، ص 56، المخطــوط المعتمد عليه لرشيد بن مالك السيمائيـــة بين النظـــرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، جامعـــة تلمســـان، 1999، ص 162.

4- المصدر نفسه، ص 57.

5- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، 1997، ص 179.

6- سها جلال جودت: رواية مثلث الرافدين، دار رضوان للطباعة والنشر 2007، ص 82.

7- معجم الوسيط: مجموعة من المؤلفين، دار الفكر، جزء1، ص 357.

8- حسين خمري: فضاء المتخل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، 2002، ص 182، اعتمد المؤلف في هذا التعريف على مرجع.

A.J.Eteimaset J.courtes : Sémiotique : Dictionnaire raisonné PP242-43. Hachette 1979.

9- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 182.

10- المرجع نفسه، ص 183.

11- المرجع نفسه، ص 179، اعتمد المؤلف على هذا التعريف على

A.J. Greimas : Du sens . P19, Seuil 1983.

12- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 184.

13- حميد لحميداني: النقد الروائي ولاايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، ص 16، نقلا عن نبيلة منادي: الخطاب الأنثوي في الجزائر، دراسة سوسيوبنائية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1998، 1999، ص 37.

14- فوكو ميشال: المعرفة والسلطة، ت عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1994، ص32 نقلا عن نبيلة منادي: الخطاب

الأنثوي في الجزائر دراسة سيوسيوبنائية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1998-1999، ص 02.

15- عبد المعطي حجازي (أحمد): تجليـات الجسـد، تجليات الإنسـان مجلة إبداع، العـدد 09، مصر 1997، ص 05، نقلا عن نبيلة منادي: رسالة الماجستير، ص 44.

16- زينب الأعوج: تطور مفهوم الثورة في الشعر الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغـة العربية، دمشق، ص 230.

17- نبيلة منادي: رسالة ماجستير، ص 44.

18- المصدر نفسه، ص 45.

19- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 190.

20- المصدر نفسه، ص 190.

21- المصدر نفسه، ص 190.

22- أحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة عنابـة، 2001-2002، ص 17.

23- دون جوان: من ويكيسيديا الموسوعة الحرة، الموقع:
http://ar.wikipedia.org/wiki%D8%AF%D9%88%D9%86_%D8%AC%D9%88%D8%A7%D9%86

24- حسين فيلالي: السمة والنص السردي، ص 97.

25- الدكتور علي القاسمي: عشار.... آلهة الأنوثة والحياة، هذا الموضوع هو في الأصل قراءة في كتاب (عشار) ومأساة (تموز) للدكتور فاضل عبد الواحد علي، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع 1999 الموقع:
http :/www.mesopotamia4374.com/adad2/ishtar.htm

26- د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 115.

27- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 88.

28- جيرار حنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص 129.

29- المصدر نفسه، ص 129.

30- المصدر نفسه، ص 130.

31- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، ط1 1989، الناشر: المركز الثقافي العربي، لبنان-المغرب، ص 287.

32- المصدر نفسه، ص 287.

33- المصدر نفسه: ص 288.

34- المصدر نفسه، ص 289.

35- المصدر نفسه، ص 289.

36- المصدر نفسه، ص 290.

37- المصدر نفسه، ص 289.

38- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 185.

39- المصدر نفسه، ص 185.

سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية

من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول

(روايات الطاهر وطار و أحلام مستغانمي نماذجَ)

أ/ بحري محمد الأمين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

نص المداخلة:

تتفجر دلالة الموضوع في النص السردي كلما عمد المؤلف إلى إخفائه و خاصة حينما يتعلق الأمر بطَرق مواضيع محظورة التناول و التداول في سوق مجتمع المتكلمين، أو في المخيال الجمعي.

و هذا ما دفعنا إلى تناول المسكوت عنه كموضوع أساس لهذه الدراسة كونه مطروق بكثرة في الرواية الجزائرية. و قد تناوله كل روائي، بطريقة تزيد من شحنته الدلالية كلما أشار إليه و لم يصرح. مما جعل هذا الموضوع المحظور متعدد المستويات و الأنساق و الأشكال التعبيرية و الغايات التدليلية. لذلك فإنه لا ينفجر حينما ينفجر من السطح بل من الأعماق التي سنبحثها في هذه المداخلة.

المقاربة النظرية

نقصد بالمسكوت عنه جملة المحظورات الأخلاقية- الدينية-السياسية التي يأتيها الأدباء في كتاباتهم (أي الثالوث المحرم: الدين – السياسة- الجنس).

و تشير كلمتا (الإنتاجية و التسويق)في العنوان إلى أننا داخل سوق حقيقية تبيع مصطلحات، و موضات، و صيغ تعبيرية لكل من لا مصطلح و لا موضة و لا صيغ له، و نحن في عالمنا العربي لا يمكن أن نتوجل من أننا قد اشترينا يوماً مصطلح السيمياء،

رغم أنه دارج في الثقافة العربية العريقة، دون أن نحتفل به كما احتفلنا بصيغته المعدلة الوافدة إلينا من الغرب.

و هذا الوفود لا يعني بالضرورة أننا ارتحلنا إليهم أو أنهم اقتحموا ديارنا، و إنما هو محض التقاء كان لا بد منه في عصر المثاقفة و تلاقح الحضارات.

و إن كان هذا التلاقح ولاَّداً فإن الولادة تقتضي زمناً طبيعياً لاكتمال المولود، كما تقتضي أن يحمل المولود صفات وراثية مشتركة من والديه، دون أن يكون له اختيار في الانحياز لأحدهما.

و الأمر في لغة السيمياء لا يتعلق بولادة طبيعية أولى بل بولادة ثانية. متأثرة بظروف خارجية أفرزت جملة من المعاني الحضارية سرعان ما تصبح محل تسويق سيميائي الطبيعة بعد اكتمالها. و هي حال تنقل أنساق الموضة من أمة لأخرى و من بلد لآخر. فهي تنطفئ هنا لتشتعل هناك، موزعة استبدادها و قهرها على الذين انساقوا في لحظة انزلاق حضاري لومضة علامة يجهلون عواقب لبوسها، و لكنهم ارتدوها لذة في الانسياق للآخر الذي أنتج ثقافته و ترك لهم الموضة. التي خصص لها السيميائي البنيوي رولان بارت كتاباً سماه: "***نسق الموضة***- *Le système de la Mode 1967*".

أ- مفهوم الإنتاجية السيميائية(تكوينية المنجز السيميائي):

المقصود بالإنتاجية. هي ظروف إنتاج الدلالة و حملها على دال متواضع عليه يتم تسويقه فيما بعد عند كل عملية إبلاغ بخبر يحمل دلالة قيمية و وظيفية متعلقة بالمدلول المتواضع عليه في بيئة إنتاجه يجيب عن طريق إرجاعه إلى ظروف و دوافع نشأته عن السؤال:

- ما الحامل على استعمال هذا الدال دون سواه ؟ و ما العامل الذي قاد إلى إنتاجيته، تبئيره، فتسويقه؟

إن العلامة المسوقة من بيئة لأخرى هي علامة متجددة لا تسمح بالتعامل معها أبداً كنتيجة جاهزة من قبل، أو كمنجز قديم، بل تفرض – بالمقابل- التعامل معها كجملة من الأسباب، و شروط التحقق لعلامة ما، ذلك أن: " السيمياء لا تعني دراسة العلامات ، و لكن كل ما هو سابق عليها، كل ما هو ضمني فيها، كل ما يمكن أن ينتهي إلى إنتاجها"[(1)].

إن النص يعمل باستمرار لا نهاية له، و ما دام الأمر كذلك فليس بوسع النص إلا أن يستوعب نصوصاً سبقت و يمتصها، و يتمثلها ليعيد صياغتها وفق تصور جديد في سياق جديد، و ظرف مبتدع، قد يتطلب منه صياغة المضمون في شكل غير لبق، و لا لائق أخلاقياً، لكنه في كل الأحوال معبر بشكل أو بآخر عن مكنون النفس و عقدها و لسان حال عن أزمتها.

و بالتالي فقد كان لزاماً على الذات المبدعة أن "ترتطم – في هذا الحيز – بقوى الجذب الواعي و اللاواعي . فتلفظها يصطدم بتلفظ غيرها، ولا تجد سبيلاً لتوقّي هذا الاصطدام سوى امتصاص ملفوظ الآخر، و من ثم يتم الحديث عن إنتاجية لا عن إنتاج و عن عمل لا عن منتَج"[2].

و هذا يعني أن التمظهر في شكل علامة ليس في الأخير سوى حصيلة لعملية معقدة من الإنتاج، و في هذا يقول جوزيف كورتيس:" يجب أن نفهم النظرية السيميائية إلى حد أنه بين الهيئات الأساسية أين تكتسب المادة الدلالية تمفصلاتها الأولى و تتكون في شكل دال، و الهيئات النهائية، أين يتمظهر التدليل من خلال كلامات عديدة، يكون فضاءً واسعاً قد تهيأ من أجل تعيين هيئة وساطة أين ستوضع بنيات سيميائية تتمتع بكيان مستقل– من بينها البنيات السردية– "[3] .و هذه الكينونة المستقلة للبنية السردية (ملفوظ المسكوت عنه في دراستنا) هي الخاصية التي تجعلها كائن حر في التنقل و الترحال من بيئة لأخرى ناشراً و ناثراً مدلولاته المتجددة في حقول متكلميه ممن يسوقونة أو يبتاعونه و هو ما أطلقنا عليه تسمية الإنتاجية (ذات الطبيعة المتجدد) و التسويق (ذو الطابع التداولي).

و ضمن مرحلة اكتساب العلامة لتمفصلاتها الأولى تتبلور إنتاجيتها في ظروفها الحضارية و سياقها الثقافي الخاص، و هنا تصبح العلامة السميائية علامة زمنية بامتياز. بموجب خضوعها لملابسات موقف إنتاجي جديد يمر عبر مراحل زمنية تعاقبية diachronique منتظمة.

و هنا بالذات نكون قد أخرجنا العلامة من مفهومها البنيوي(البارتي) الذي يعينها كائناً آنيا لا زمن له، و لا تاريخ[4] إلى مفهومها السيميائي الانتشاري في فضاءاته الحضارية و أنساقه الثقافية التي تجيب عن السؤال:

ما الذي أدى إلى استعمالنا لهذا اللفظ ؟

ب- البعد الإيحائي و السيميائي للمسكوت عنه:

المقصود بسيميائية المسكوت عنه هو الدلالة الانتشارية التوزيعية المتعددة الناشئة عن صدمة تلقي كلام محظور غير متوقع.

و المسكوت عنه بالطبيعة هو ذلك الخوض في مواضيع محظورة التداول و التناول (أخلاقياً، دينياً، سياسياً)، و هنا نضع أنفسنا أمام سؤال جوهري مفاده:

هل نستطيع أن نطلق تسمية "أدب(رواية، قصة، شعر...) " على نص يخلو من التعرض للثالوث المحرم (الدين - السياسة - الجنس)[5] ؟ خاصة و أن مصائب الأمم قاطبة- و الأمة العربية من بينها- آتية مما يثيره هذا الثالوث (الهم) من مشكلات، و ممَ يسقطها فيه من مطبات، جرها إليها تعاملها و علاقتها المعقدة مع دينها، مع سياستها، و مع جنسها.

إنها مواضيع محظورة إذا ما تعرض إليها الكاتب صراحة و عبارة، لذلك نجده يتلافى هذه اللغة التعبيرية المباشرة التي قد تزج به في مخاطر و محاذير المثقف في دول العالم الثالث، و هي إلى حد كتابة هذه الأسطر مسكوت عنها.

و ما من حل إلى تناول هذه المواضيع إلا رمزاً بالإشارة دون العبارة، و الإيحاء دون التصريح، و كثيراً ما اكتفى أديبنا بمجرد التلميح لشريحة من القراء تتفهم ظروفه، و تقيل عثرته و تعزيه أخيراً في مصابه.

و هنا بالذات يكون التلميح الإشاري، و الرمز الإيحائي، و التدليل العلاماتي قد فرض- في تناول هذا الثالوث المحرم من طرف الأدباء - ضرورته السيميائية التي من شأنها أن تفتح مغاليق التلميح، و مجاهيل الإشارة، و دهاليز كل عبارة تحولت بفعل انضوائها تحت غطاء المسكوت عنه إلى آلية سيميائية بامتياز.

و إنما ركزنا على طبيعة المسكوت عنه لكونه نصاً يشع بالدلالات السيميائية أكثر من غيره، و ذلك لوقوع الكاتب الروائي في مأزق إبداعي لا فكاك منه و المتمثل في عدم كفاية الكلام المباح للتدليل على المعنى المراد، و عدم بلاغته في تصوير الحالات المراد تجسيدها، و الصور المراد نقلها، و المضامين التي طفحت عن الأشكال و القوالب الروتينية المألوفة ، فتم اللجوء إلى تلك الصيغ الناشزة و النابية، و المتفجرة في شذوذها عن المألوف بسيل متدفق من الدلالات التي أعيد إنتاجها في قوالب جديدة. صنفناها قيمياً تحت نمط المسكوت عنه.

ج- مفهوم التسويق السيميائي (نسق الموضة).

تصبح اللغة بما هي نسق للتعبير المنسجم، آلية تسويقية عجيبة لكل القيم التي تحملها و تهدف إلى تشييعها عبر نظامها الإشهاري المحكم، فالهدف من البحث السيميائي حسب رولاند بارت يتلخص في: "إعادة بناء اشتغال الأنظمة العلامية غير اللغوية تبعاً للمشروع ذاته الذي يضعه كل نشاط بنيوي نصب عينيه، و المتمثل في تكوين هيكل صوري للأشياء الملحوظة"[6]. و هي الأشياء التي حملها و حرص على استجماعها هذا النسق من أشياء العالم الموصوف الموجه للإعلان نحو الآخر.

ذلك أن "الظاهرة اللغوية لا يمكن النظر إليها بمعزل عن سائر الظواهر الاجتماعية والثقافية (...) و من ثم فإن وجود الإنسان هو وجود كائن يكتب أفكاره، و مشاعره، و مبانيه، و لباسه، و غذاءه . و من هنا لم يفرق بارت بين اللباس، و السيارة، و طبق الأكل، و الإيماءة، و الفيلم، و الموسيقى، و الأثاث، و الصورة الإشهارية، و عناوين الجرائد... و إذا كانت هذه الأشياء تبدو جد متنافرة، فهي في نظره، كلها دالة"[7]. لأنها تشكل عناصر الفضاء المشهر به، أو المسوق للآخرين.

و الملحوظ في هذا الكم الهائل من العناصر المتنافرة /الدالة هو التأكيد على الرهان السيميائي القائم على تعددية النص.

و هذا ما دفع بارت في مقدمة كتابه (**S/Z**) إلى المطالبة بتغيير مفهوم التقييم(l'évaluation) للأشياء المعبر عنها باللغة، فالتقييم: "لا يعني تفسير النص، إعطاءه معنى (يكاد يكون ثابتاً أو حراً) بل على العكس: تقدير تعدديته التي تشكله"[8].

و هذا هو المسلك النظري الذي تعتمده هذه المقاربة في أطروحتها التي تعالج مسألة تسويق الدلالات بهذا المعنى السيميائي، من خلال القيام بتحليل نصاني للمدونة الروائية لأحلام مستغانمي، و الطاهر وطار . و هو تحليل لا يهدف إلى تصنيف النص، أو تأكيده ضمن دلالة أحادية، بقدر ما يقرأ النص بوصفه فضاءً من الدوال، يقوم على استراتيجية الإيحاء-La connotation، التي تسمح بالقيام بإنتاجية بنية متحركة structuration mobile تفي بشروط التحليل السيميائي لمكونات الثقافة المدونة خطياً.

<u>المقاربة التطبيقية</u>

ينتظم المسكوت عنه في الرواية الجزائرية ضمن منظومة ثقافية معقدة يحملها الروائيون إلى العالم بكل توابلها، و يتم تسويق هذه المنظومة الثقافية عبر متتالية من

المنجزات النصية ذات البعد السيميائي الذي يتخذ دلائليته من حيث طبيعته الازدواجية (مسكوت عنه في العلن / معمول به في السر) و يتم تسويق هذه الدلالات جميعاً ضمن استراتيجية جديدة في الكتابة الروائية في الجزائر التي طلّقت على ما يبدو رواية الريف و دخلت في هذه السنوات المتأخرة بوتقة المدينة التي باتت تطالبها بأنساق حضارية جديدة، و ألوان و طقوس ثقافية توافق الحس المدني الجديد الذي يطالب بدوره باستحضار توابل و عادات المدينة (سلبية كانت أم إيجابية) كيمَ يتم إنتاج و تسويق هذه الدلالات في حقل سيميائي يعج بالمفاهيم الوافدة التي دخلت بالرواية الجزائرية عهد المدينة و الحداثة، و العالمية دون رجعة .

أولاً: سيميائية المسكوت عنه في رواية المدينة.

I – إنتاجية الدال في المحظور الأخلاقي و الديني :

تعتبر المدينة في الرواية الجزائرية فضاءً رحباً تتقاطع فيه كل التناقضات الحضارية المعقدة التي أباحت المحظورات، و كشفت المستورات، باعتبارها فضاءً مفتوحاً يتفرج فيه العالم على كل تصرفات مرتاديه، و عندما تسوق الأفعال الشخصية للفرد إلى كل العالم، فهذا يعني أن المستور، و السري، و الخاص فيها قد انكشف، مما يدفع دلالته إلى التفجر و البروز حالما تنتقل من الوضع المستور إلى الوضع المعلن. و حالما يصبح المسكوت عنه متكلّماً به، و المحظور مباحاً. مما يكثف الدلالة السيميائية للدال، و يعدد مدلولاته و يمنحه وقعاً استغرابياً متميزاً يساهم في إدخاله إلى محفل الغريب و المدهش و الجرئ و الغير متوقع، و الصادم و الجارح ربما . بحيث يجعل منه هذا الوضع الناشز منتجاً تسويقياً يتشاكل مع بقية طقوس المدينة في العالم. دون أن يتخلص تماماً– باعتباره منجزاً نصياً– من محاذير قبوله أو رفضه محلياً في مدينته و فضاءاتها المختلفة.

1 – المحظور الأخلاقي(*Le tabou*) في المقهى و السينما:

أ– المقهى: لقد مر مقهى المدينة باعتباره دالاً في الرواية الجزائرية بمخاض عسير جعل خطاباته تتلاحى و تتناقض، بتلاحي خطابات مرتاديه و تناقضها. فيضحى، بما هو فضاء للمسكوت عنه، وكراً تجتمع فيه مختلف طبقات و ثقافات المجتمع، و مكاناً منبوذاً في العرف العام، و أخلاق المجتمع نظراً لكونه بؤرة تتسرب منها أسباب التلف القيمي، و فساد أخلاق الأمة و هي الصورة التي يسوقها الطاهر وطار عن مقهاه الذي تم إنتاج

دلالاته في ظروف كانت الجزائر فيها حديثة العهد بالمدنية و طقوسها السلبية التي يفردها الكاتب أمامنا.

و المقهى فضاء مفتوح بطبيعته سرعان ما يتحول إلى فضاءات مغلقة عندما يدخل دائرة المسكوت عنه المستشري في فضاءات المدينة.

يواجه الطاهر وطار فضاءات المدينة التي تستتبت العادات و السلوكيات المنافية لأخلاقيات المجتمع المحافظ بنبرة الشجب، و التطير و التنديد، على لسان بطله في رواية الزلزال "بو الارواح " الذي نزل ضيفاً على قسنطينة التي رأى مقاهيها و ساحاتها أوكاراً للرذيلة فلعنها و دعا عليها بكل الدعوات، و هي المشاهد التي يصفها لنا في مثل قوله في أحدها:

" قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

– لا شرح الله لكم صدرا"[9]

أو في تعليقه على تلك المقاهي/ الحانات، و مرتاديها فيقول : " كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشعب يبيع، و الشعب لا يرى مانعاً (...)

– ليفعلوا ما يشاؤون، فالكمية المشروبة ستظل تشرب إلى يوم القيامة .

– تشربون ((الرهج)).[10]

أو وصفه لخسران بعضها مما كان مفخرة للروح الوطنية و شهامة الشعب، فصار وصمة عار يحسن أن يسكت عنه، و هو المآل الذي عرفه مقهى البهجة الذي يصفه بقوله :

"مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً :

– ثمن مشروبك مدفوع.

– و من دفعه؟

– قسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه.

كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.

و الآن ؟

لا حول و لا قوة إلا بالله (...)

لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"[11].

و الملاحظ أن مقهى الطاهر وطار مقهى شعبي أصيل تحولت صورته حينما دب فيه الفساد، و انحرفت فيه أخلاق الناس، فصار مكاناً متغير الدلالة عبر العصور. فقد كان في البداية يحمل دلالة إيجابية بكل المقاييس ، إذ كان: " وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً:

– ثمن مشروبك مدفوع..."، حيث ."... كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا" كما نص المقطع السابق. ليتخذ مع تقدم الزمن دلالة أخرى معاكسة تماماً، حيث:" لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"، قسنطينة التي كانت روحها مجسدة في شخصية المرأة القسنطينية التي رفعت شأن مدينتها بسيميائها المعروفة بلباسها المحتشم:(الملاية و الحايك)، و سرعان ما انقلب حال قسنطينة التي سقطت بانحراف ثلة من نسائها اللاتي جاهرن بالرذيلة فصرن معيرة لها من طرف الناس المحافظين الذين خرجوا عن صمتهم لما شاهدوا الجهر بالسوء علناً في كل شارع و بيت، على غرار البطل الذي ينعت تلك الفئة قائلاً: " كل نافذة عامرة بامرأة تطل. بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور".[12]

يرتفع شأن المدينة بعادات رجالها و نسائها، و ينخفض سعرها في ميزان القيم بفقدان أخلاقهم و انحراف سلوكاتهم التي تحمل معانيها على دوال و مسميات مهضومة و مستهجنة (مسكوت عنها).

و هي لعمري تعددية دلالية تجعل هذا الفضاء المديني يتنقل في حركية دائبة بين دلالتين إحداهما أثيرة مأثورة و الأخرى بغيضة محظورة. و ما النساء و الرجال إلا المؤشر على رسوخ أو اضمحلال القيم الأخلاقية التي ينعيها الكاتب في هذه الإشارات الدالة على الشجب:(لا شرح الله لكم صدراً– تشربون الرهج – بقرات إبليس).

غير أن فضاء"المقهى" بالذات يعرف إنتاجية دلالية و تسويقاً سيميائياً مغايراً لدى أحلام مستغانمي. حيث نجده يخالف نوعياً و قيمياً نمط مقهى الطاهر وطار، ذلك أنها قامت كتابياً بمغامرة محظورة اجتماعياً مثلت جانباً مهماً من تكوينية المسكوت عنه في المجتمع الجزائري، و هي ظاهرة الزج بالعنصر النسوي في المقاهي، حيث يتم تسويق

دلالة هذا المشهد مشوبة بمزيد من محاذير العقاب من المجتمع الذي خرجت عن طوعه. فتصف لنا مثلاً مغامرة بطلتها(حياة في فوضى الحواس) التي ترتاد مقهى الموعد فتقول:"جلست وحيدة في تلك الزاوية اليسرى من ذلك المقهى الذي كان يعرف الكثير عنهما"[13]. و أمام هذا التحدي الاجتماعي تصور لنا الكاتبة مشهداً يدل على انتقاص قيمتها و استهجان سلوكها من طرف المجتمع الممثل في شخص النادل:

"أخيراً جاء النادل بفنجان القهوة، وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، و ذهب.(...) شعرت أن صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيئاً لنادل، خاصة أن عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحي به لحيته.(...) هذا إذا لم يقلب على الفنجان"[14]. و هذا السلوك الرجالي المناهض للسلوك النسوي يحمل أكثر من دلالة . على احتكار هذا الفضاء لهم دون هن. فكان وجود المرأة في هكذا أمكنة من قبيل الهجوم الغير متوقع على مملكة الرجال في عقر ديارهم. و هي آية على غرائبية الوضع، و نشازه، و شذوذ من يأتيه، لذلك عليه أن يكون على استعداد لكل سلوك مضاد من لدن مالكي ذلك المكان و هو الإحساس الذي حدثتنا به الكاتبة التي يشير كلامها بأنها رضيت بأن يُرمى أمامها الفنجان على أن يُقلب عليها. و كلاهما رد فعل متوقع على سلوكها الشاذ و المستهجن في هذا المجتمع.

ب- السينما: و السينما فضاء عام مفتوح أيضاً و مظهر بارز من مظاهر المدينة التي تزج فيها الروائية بالمرأة في تحدٍ سافر للعرف الاجتماعي، و هي تقر بذلك في هذا المشهد المربك، لوجود بطلتها في سينما "أولمبيك" وهي مغامرة لم تجد لها الصاحبتها من تسمية غير "الحماقة" في مجتمع محافظ كمجتمع قسنطينة، و ها هي تعترف بنشاز سلوكها حينما تصفه:

"كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة . لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما، فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة و تصل إلى السينما في سيارة رسمية(...) وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، و يبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر." [15].

ذلك أن كل امرأة إنما ترتاد الأماكن المحظورة عليها دائماً لسبب آخر غير السبب الأصلي الذي جاءت من أجله. و تتجلى دلالة الفعل المسكوت عنه في استراتيجية الضوء و الظلمة؛ فنلاحظ كيف أن تواجد الرجل و المرأة في آخر قاعة السينما (و هي

قاعة مظلمة تنطفئ فيها الأنوار عندما تبدأ مشاهدة الفيلم) هو سلوك مسكوت عنه يصـــاغ في مشهد مركب من المقومات التالية: [رجل و امرأة + زاوية + ظلام+ آخر قاعة سينما + بعيداً عن الجمهور المتفرج] و هذه المقومات هي التي جعلت الكاتبة تستنتج بأنهما هنا لسبب آخر غير مشاهدة الفيلم، و نلاحظ بكل وضوح كيف أن الكاتبة قد امتنعت عن ذكر ذلك السبب الآخر الخفي لتوفر كل مقومات دلائليته. و وقوفها على عتبة المسكوت عنـــه في هذا السلوك يوحي بدلالة حضارية عميقة عن و ضع المرأة في هذه البلاد، بل بأزمتها الأخلاقية التي توصد أمامها كل الأبواب للتصرف كإنسان مكتمل، فتلجـــأ إلـــى حلـــول تعويضية بديلة، و هي بالطبع ليست بدائل نقية دائماً، من أجل نيل مرغوبها في الحياة.

- التقاطبات الدلالية للمسـكوت عنـه الأخلاقـي – مـن السـيمياء إلـى الإيديوبوجيا-

و إذا ما حللنا هذه الإشارة السيميائية من الوجهة الإيديولوجية نجد بـأن هــذا المشهد الأخير يشير إلى أحد هذه البدائل الحضارية، الناتج عن غياب الأصل(الشرعي و المعلن و المباح) فتلجأ المرأة إلى فصم شخصيتها إلى شطرين: شطر مخصص لما هــو شرعي و عرفي و محترم للمجتمع يمارس في ضوء النهار، و هي صورتها اليوميـــة، و شطر شخصي خفي محظور و محرم اجتماعياً و دينياً و أخلاقياً يمارس في الظـــلام و لا ينبغي أن يفاجئه الضوء فينكشف المحظور. أو الشخصية الأخرى. و هذا ما دفع المـــرأة أن تتحجج بالذهاب إلى مكان ما لسبب معروف تعلن عنه فيعترف به المجتمع ، و هي في الأصل تقصده لسبب آخر خفي (يستهجنه المجتمع). مما أفضى إلى شخصـــية نســـوية فصامية **أو انشطارية** و هي خاصية شائعة بكثرة في المجتمعات الأبوية الأقـــل تحضـــراً على وجه الخصوص.

و الملاحظ أن هذه العقدة النسوية للمرأة الانشطارية:(امرأة تمارس مـــا يحـــب المجتمع و يفرضه عليها في العلن و الضوء/ امرأة تمارس ما تحبه هي و يرفضه فيهـــا المجتمع- في السر و الظلام). تتم عادة عبر صفقة مشبوهة مع رجل يشـــاركها النيـــة و السلوك و الانحراف، رغم أنه ليس موقفاً مسانداً لموقفها في كسر الحجـــر المضـــروب عليها اجتماعياً بقدر ما هو نزوة شخصية تلبي حاجته هو.. و هكذا تتدحرج كرة الإدانة و التجريم من مرمى النساء إلى مرمى الرجال. الذين يسيرون المجتمع بمـــا فيـــه النســـاء بمنطقهم، فيمَ يكونون هم في العادة من من يحمل المسؤولية و بالتالي وزر هذا الانحراف.

و هكذا يصبح ظهور أعراض الفصامية أو الانشطارية في شخص هذه المــرأة نتيجة مباشرة و طردية جراء ما تتعرض له و تقبله من ضغط و رقابة سلطوية و حجــر على أهوائها من طرف **مجتمع أبوي مضاد**.

و إذا كنا قد عرفنا الانشطارية و أشكال و دواعي تكوثرها لدى المرأة فلا بأس أن نعرج على دلالة **المجتمع المضاد**؛ فهو ليس مضاداً لبعض فئاته الاجتماعية (النســاء في دراستنا مثلاً) بقدر ما هو مضاد لمبادئه و سننه و شرائعه التي يحرص على فرضها و توطينها في العلن، و يدأب على خرقها و تقويضها في الخفاء، لنقف بعد فكرة المجتمع المضاد هذه، على دلالة مأساوية تسفر لنا بعد برهة تأملية على مجتمع فصامي و انشطاري في معاملاته، ظاهره **فصامية فئة** وجدناها في أفعال المرأة و باطنه **فصــامية مجتمع** بأسره تكرسها ممارسات الرجل.

تظهر ملامح الفصامية الاجتماعية حينما يلمِّــح الــنص إلــى ذلــك الضــعف الحضاري في شخصية الرجل الذي أوكلت إليه القوامة ، و هي الإشارة الخفية من وراء هذا التلميح.

و التعريض بسلوكات المرأة هنا لا يمسها مباشرة بقدر ما يتجه إلى الرجل الذي توكل إليه قوامتها(أخ، أب، زوج كفيل). و بالتالي فانحراف النساء في هذه الحال يعني أن مصيبة هذا المجتمع في رجاله الذين أخلوا بالقوامة التي تسيِّر مجتمعاً بأسره. و هي دلالة معكوسة كما نرى، إذ يظن القارئ أن المرأة هي المستهدفة من وراء تركيــز الــروائيين على انحراف سلوكها. و تكون هذه القراءة صحيحة حينما تكون المرأة هي التــي تملــك زمام القوامة في المجتمع. لذلك فإن هذا الاختراق حينما يحدث و يشار إليه فإنما تلصــق فيه التهمة مباشرة بمن يملك المرأة و قوامتها. و هذه المقولة بقيــت خفيــة تحــت تلــك الإشارات السيميائية التي أوحت لنا بهذه الدلالة و لم تصرح، و أشارت و لــم تعبِّــر، و أخفت المعنى و لم تعلن فحواه إلى مجتمع أبوي مضاد، يقهر المرأة بفزّاعة رجــل فاقــد للمسؤولية، ثم يعاقبها كما لو أنها صاحبة القوّامة والمسؤولية و تملك أمر نفسها.

و هذه الإشارة السيميائية (التي تصرح لنا بوجه المرأة و تضعها في الواجهــة، و تخفي عنا وجه الرجل الذي يقف وراءها و تنكر إخلائه بمهمته) هي التــي ســتتكرس أكثر عند تناولنا للمحرم الديني الذي يتم فيه التركيز على صورة جنوح آخر للنساء فــي الحمامات العمومية المحرمة شرعاً، التي سنتناولها باعتبارها محظوراً دينياً. لــه أبعــاده

السيميائية التي تنفذ من الدال إلى المدلول ثم إلى المرجع مخترقة المرأة (الحاضـــرة)، و الرجل(الغائب)، و المجتمع(المفلس القيم) جميعاً.

2- المحظور الديني(*L'élicite*) في حمام النساء :

هو فضاء آخر لتكشف المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي، التي تجلو أمامنا جانباً مـــن هذا المستور، و جوانب محظورة أخرى.. فتفتح أمامنا الحمام كفضاء يفترض منطقياً أن يكون مغلقاً على مرتاديه خاصة إذا علمنا أن الطبقة التي تعمد الكاتبة إلى كشف مستورها هناك هي طبقة النساء . ناقلة هذا الفضاء من صيغة الفضاء المغلق على كل محظوراته و محاذيره إلى صيغة الفضاء المفتوح، أو المفضوح بالأحرى.

و حالما يتحقق هذا الانتقال العجيب من النقيض إلى النقيض، ينشطر بنا الفضاء إلى فضاءات؛ فنلفيه و قد انقسم إلى مستويات و فئات نطلق عليها صفة "الحضارية" بكل تحفظ. فكان جانب منه مخصص للنساء الشـــريفات المحافظـــات، و آخـــر للســـاقطات المومسات، و آخر بينهما للزائرات الجديدات، المتفرجات اللاتي تمثلهن البطلة/ الراويـــة حياة.

لتضعنا الكاتبة في آخر المطاف أمام تساؤلات محيرة مفادها:

- ما أمر تلك النسوة اللاتي ترتدن الحمامات يومياً .
- هل كل ذلك طلباً للنظافة؟
- و بالتالي هل صارت النساء تقصد الحمامات يومياً من أجل النظافة؟

يصبح الحمام محفلاً سردياً تتقاطع فيه الايديولوجيات و الفئات، و المستويات. و لكم هـــو غريب أن نتحدث عن الايديولوجيا وسط حمام! لكنه يغدو بعد برهـــة تأويليـــة مســـرحاً مناسباً لها. و هو ما يجعل منه محفلاً سيميائياً تتعدد فيه الدلالات و العلامات و تتنـــاثر، بعد أن كان محفلاً للنساء(العاريات).

لنلفيه أخيراً إمبراطورية للعلامات تحيل الفضاء المغلق إلى فضاءات مفتوحة تفتح بدورها النص على دلالات لا متناهية تطل جميعها على قعر المحظور الذي لا ينبغي أن يقال .. فضاء مسكوت عنه لجأت إليه الكاتبة بعد أن استنفدت المباح، أو أنها لم تعـــد تثـــق فـــي جدواه دلالياً فتقول: " الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد، و حيـــاؤه، تســـلط عليه الأضواء، و النظرات الفضولية للنساء، ... و فجأة تـــدخل الحمـــام ثـــلاث نســـاء

متوسطات العمر، متوسطات الجمال، لكن بإغراء و بمظهر ((مميز)) فقد دخلن عاريات تماماً، شاهرات أنوثتهن أمام الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة ، و لا يخلعنها إلا وهن جالسات...أفهم من مسبات أمي و نعوتها لهن، أنهن مومسات. مومسات."[16]. إنه فضاء نسوي بحت يحمل وجهان متناقضان:

- **الوجه الأول:** وجه عادات أهل المدينة المتوارثة عن حمام النساء الذي بات معرضاً لتسويق كل السلع بما فيها البشر، و هي حرفة تنافي وظيفة الحمام الأولى التي هي الاغتسال، ولعل الدلالة السيميائية لهذا الفضاء تنفجر مدوية أكثر حينما نطرح تساؤلنا السابق:- هل أن النساء تقصد الحمام لمجرد الاغتسال ؟ و من هنا تبدأ الدلالة المعاكسة لوجهه الثاني في التجلي.

- **الوجه الثاني :** لأن الحمام بات رقعة لكل الأنشطة المرذولة، من استعراض الحلي و الأجساد، و الأخبار و تسويقها فإن هذا الوجه السافر للحمام هو ما استدعى دلالة تحريمه دينياً على النساء لقوله صلى الله عليه وسلم في حديث حسن مخرّجٌ في السنن نقله الإمام أحمد ابن حنبل في مسنده عن عائشة رضي الله عنها أنها سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول:"**أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها، هتكت ما بينها و بين الله**"[17] .

و في سنن الترمذي بالرواية نفسها أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: " أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها هتكت الستر بينها و بين ربها" [18]. و في حديث آخر خرَّجه الترمذي في سننه، قال عليه الصلاة والسلام:"**من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل الحمام بغير إزار، و من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل حليلته الحمام**"[19].

و إنما سقنا هذه الأدلة التحريمية لارتياد النسوة للحمام، لكي ننير جانباً دلالياً يفيد وجهه الثاني كمحرم ديني، بينما يسود وسط الفئات الساذجة للمجتمع كفضاء محظور كشفه، تهتك فيه حرمة المرأة بإرادتها ثم تتستر هي نفسها على ما تشاهده من تجاوزات، و تقرر حجبه في خانة المسكوت عنه الذي أعلنته الشريعة الإسلامية فضاءاً محرماً بنص الحديث الشريف.

فيضحى الحمام قيمياً؛ وكراً لفساد الأخلاق و حوضاً تفرخ فيه الرذيلة، و تفرخ فيه بالتوازي سوقة من الدلالات السيميائية المتعددة و المتناقضة المواقف تأييداً و

معارضة و حياداً عند تلقي هذا الخطاب الكاشف لعورة الحمام و أهله الملعونين شرعاً، و المستنكرين أخلاقاً، و المؤيدين عرفاً في المخيال الساذج لبعض الطبقات الاجتماعية الجاهلة بدينها(و إن تثقفت في أشياء أخرى). التي ما تزال إلى حد كتابة هذه السطور تدافع على ارتياده و مرتاداته، (من أجل مواصلة ارتياده لأسباب أخرى كما قالت أحلام مستغانمي) و تطعن في كل قول ينادي بقطع إباحية هذا السفور الجماعي المدسوس في قلب عادات المجتمع المسلم، حتى و إن كان صاحب هذا القول رسول الله عليه أزكى الصلاة و السلام.

3- التقاطبات الدلالية للمسكوت عنه من خلال فضائي المقهى و الحمام

أ- التباين:

ليس غريباً أن ننتظر من خلال أي علامة النفاذ من الإشارة إلى العبارة و من الإيحاء إلى التصريح، أي من المرأة التي في الواجهة إلى الرجل الذي يقف خلفها. فإذا كانت رمزية انحراف المرأة في الرواية دالاً على مدلول قيمي (سلبي) فإن مدلوله يتمرجع بالرجل الذي يفضحه غيابه الرهيب، و يُجرِّمه لأنه غاب عن جلسة المحاكمة هذه التي تعترف بالحاضر. و تمسح التهمة بالغائب، أو الهارب. لأن في الغياب عزوف عن تحمّل المسؤولية. و في الهرب دليل و اعتراف بالوزر. فتنقلب موازين الحضور و الغياب بين الرجل و المرأة في هذا الخطاب الذي حضرت نساؤه و غاب رجاله. لكن قراءة النص تستدعي الرجل من هروبه و تنصف المرأة بحضورها الطاغي الذي سمح بهذا التأويل الذي توصلنا إليه في هذه المقاربة السيميائية لحقل مزروع بالإشارات و الإيحاءات و الإيماءات التي قد تجر إلى أحكام مباشرة تسيء إلى النص و الكاتب و القارئ معاً.

ب- التشاكل

و حينما نعتزم الإجابة عن سؤالنا السابق: هل أن النساء تقصد الحمام لمجرد الاغتسال و التطهر؟

فسنجد أنفسنا أمام دلالة موازية تتساوى فيها وظيفة الحمام كمظهر حضاري لدى النساء بوظيفة المقهى كمظهر حضاري لدى الرجال ، و لعلنا نتبين هذه المساواة الوظيفية بين الحمام و المقهى حينما نطرح سؤالاً مماثلاً على مجتمع الرجال فنقول:

- هل يهذب الرجال إلى المقاهي لمجرد شرب القهوة ؟

قطعاً الجواب في الحالتين: "**لا**". لأننا لو قسنا زمن جلوس الرجال في المقهى و حصرناه في مهمة شرب القهوة لا غير، لانقدّت بطونهم أو تحولت إلى براميل للقهوة، و هذا مُحال.و إذا قسنا زمن ارتياد النساء للحمام و حصرناه في مهمة الاستحمام الفعلي لا غير لسلخت هناك جلودهن، و هذا أكثر استحالة. و بالتالي سنلفي أنفسنا لا محالة على مشارف الدلالة الثقافية لهذا الفضاء التي تتجاوز في كل الأحوال غاية شرب القهوة، كما تتجاوز غاية الاغتسال في حد ذاته. لينغمس الجنسان في حركية ثقافية دائبة تأخذ صفة العادة و الضرورة لدى كل جنس . فكما ترى بعض الرجال لا يتصور أن يمر يوم دون أن يجلس في المقهى، بل يعمل المستحيل للظفر بمقعد فيه. فكذلك هناك بعض النساء يفعلن المستحيل و يختلقن كل المبررات و السبل التي تؤدي إلى الحمام. بالمفهوم الحضاري و الثقافي الشامل الذي لم تعد له ها هنا علاقة مباشرة لا بالنظافة و لا بالاغتسال.

و هنا نكتشف مزية استعمال الرمز و الإشارة و الإيحاء في مواضيع حساسة كالمسكوت عنه الذي لا يطالب إلا بهكذا إجراء علاماتي رامز. ينجو به صاحبه من فجاجة التصريح و قبح العرض المباشر و الفاضح للصور التي تخدش الحياء و تقوض حاجز الأخلاق في المجتمع، أو من مغبة التعرض لعقوبة الساسة. لذلك كانت المعالجة السيميائية هي الأنسب لتأويله.

II- تسويق المدلول:

من جانب آخر، عند تتبعنا للبطلة "حياة" في رواية فوضى الحواس، نجدها تُصَعِّدُ لهجتها الانتهاكية لسنن المجتمع المحافظ، و ذلك حينما نشهدها في أماكن جانبية أخرى ترتادها بين جولاتها السافرة بين مقهى و سينما و حمام، حيث تأتي البطلة مزيداً من المحظورات و السلوكيات المنافية لأعراف و تقاليد المجتمع .كأن تذهب لتشتري علبة سجائر في هذا المشهد:"عندما توقفت في طريقي لأشتري هذه العلبة (من السجائر) نظر إلي البائع شزراً حتى توقعت أن يطردني من محله.

امرأة تجرؤ على اشتراء السجائر في قسنطينة، لا بد أنها على قدر من سوء الأخلاق...أوعلى قدر من الجنون"[20].

نلاحظ بأن إنتاجية المعنى في هذه المشاهد تتم على أساس أن هذه الظواهر الدخيلة على المجتمع موجودة و بدأت تفرض نفسها و تتسلل إلى ثقافة المجتمع و تتخذ لها مساحة معتبرة في مخياله. و هو الأمر الذي فتح الأبواب على اختراق ممنوعاته و هتك محاذيره،

تشهيراً بالمسكوت عنه و تسويقاً لصوره على الملأ. كنسق ثقافي له ما يبرر وجوده في هذا المجتمع المضاد لسننه.

فإذا كانت إنتاجية المعنى تتم على أساس رصد الظواهر الثقافية الدخيلة و مواضع انتشارها و رواجها. بكل ما تحمله من دلالات الاختراق، و التمرد، و التحدي لطابوهات المجتمع، فإنه على مستوى المنجز النصي يتم تسويقها على أساس أنها سلوكيات منبوذة، و غير مرحب بها، و مسكوت عنها في كل الأحوال في المجتمع المحلي، و إن كانت ظواهر لها أكثر من دلالة حضارية و ترقوية في الذهن الجمعي في المجتمعات الأخرى. و ذلك نظراً لأن كل مشهد يمر في مرحلة تسويق دلالته سيميائياً عبر ثلاث مراحل متعاقبة، نجملها في هذا الجدول :

الروائي	**إنتاجية الدال** **(مرحلة التأسيس)**	**بلورة المسكوت عنه** **(مرحلة التجنيس)**	**تسويق المدلول** **(مرحلة التدنيس)**
الطاهر وطار	- مقهى معلق في الطابق الأول، -" كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، - "مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين... كانت الحمية الوطنية تنمو هنا. - كانت البرجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.	- ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر... (مقهى الانشراح) - فيهجرها صاحبها و زبناؤها الشعب يشرب و الشعب يبيع و الشعب ... لا يرى مانعاً - و الآن ؟لا حول و لا قوة إلا بالله (...)لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. داسوا فوق عنق روح قسنطينة . - كل نافذة عامرة بامرأة	- لا شرح الله لكم صدرا - تشربون ((الرهج)). - هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. - بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور

....	....	....	....
أحلام مستغانمي:	- جلست وحيدة في تلك الزاوية اليسرى من ذلك المقهى"مقهى الموعد" - سينما "أولمبيك"... وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، و يبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر. - الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد، و حياؤه، تسلط عليه الأضواء، و النظرات الفضولية للنساء	- جاء النادل بفنجان القهوة،وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، و ذهب - ذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة . لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما، فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة . - و فجأة تدخل الحمام ثلاث نساء متوسطات العمر ... لكن بإغراء و بمظهر ((مميز)) فقد دخلن عاريات تماماً، شاهرات أنوثتهن أمام الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة، و لا يخلعنها إلا وهن جالسات.	- عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة ... هذا إذا لم يقلب علي الفنجان - كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب - أفهم من مسبات أمي و نعوتها لهن، أنهن مومسات. مومسات.

نلاحظ في هذا الجدول أن المرحلة الأولى (إنتاجية الدال) يتم فيها التأسيس المقامي و المورفولوجي للمعلم المكاني، مانحة إياه كدال دلالة ثابتةً في كل أحواله، تماماً مثل المرحلة الثالثة (مرحلة تسويق المدلول) التي تسوقه مدلولاً مستهجناً .

و هكذا فإن كل مدلولاته تغدو ثابتة على طول الخط الدلالي حاملة صورة الشجب و التنديد، و التعريض أحياناً، و هي الدلالة التي تعلن هذا الدال محرَّماً و غير مرحب به، و إذا وجد فهو محظور، مسكوت عنه في عرف هذا المجتمع.

لكن البارز في هذا الجدول هو تلاحي الدلالات للمدلول الذي شهدناه موحداً في مرحلتي الإنتاج و التسويق، و يحدث ذلك في المرحلة الوسطى مرحلة " تجنيسه كمسكوت عنه"، حيث يدخل في حركية دينامية يتجاذبه فيها طرفان متناقضان دلالياً:

- الطرف الأول: يتمشهد فيه دبيب الفساد وضوضاء الدخول العنيف لمختلف الظواهر السلبية على هذا المجتمع.

- الطرف الثاني: يذكرك بالعادات النقية و المحافظة للمجتمع السالف و تقاليد حياته الأصيلة التي سلخها السلوك الدخيل الذي تجتمع فيه كل الدلالات المذمومة و المقيتة التي تبلورت في المرحلة الثالثة من تسويق دلالته التي أعلنته حقلاً غير مرغوب فيه.

***ثانياً: المحظور السياسي l'indicible* واختزال فضاءات المسكوت عنه**

سنتوسل في هذا الشطر الثاني من الدراسة إجراءاً منهجياً مخالفاً للأول يتطلب أمثلة مضاعفة عن كل طبقة من طبقات الخطاب مما يجرنا إلى التكرار و الإطناب ربما، لذلك فسنكتفي في تمثلنا له بنصوص أحلام مستغانمي التي تبدو أكثر دقة و اختزالاً للدلالة، بحيث تستوعب من البداية الأقطاب المهيمنة الثلاثة التي تشكل قوام خطاب المسكوت عنه لديها و هي:

1) ***المحظور الأخلاقي: Le tabou*** الذي يسفه المجتمع من يظهره.
2) ***المحظور الديني (المحرم): L'élicite*** – الذي يكفر الدين من يجاهر به.
3) ***المحظور السياسي l'indicible*** – الذي يعاقب القانون على التصريح به.

تقسم أحلام مستغانمي المسكوت عنه إلى ثلاثة مستويات تطلق عنها مصطلح الثالوث المحرم، فتقول:" سلاماً ؟ أيها المثلث المستحيل .. سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين – الجنس – السياسة)".

و هنا تنتظم السلطات الثلاث كمحفل سردي يحدد دلالته سيميائياً بقدر التعبئة التي منحها له السياق الثقافي، و القيمي في الواقع.

- الدين : كمستوى علوي مقدس
- الجنس كمستوى سفلي مدنس
- السياسة كأفيون و عقار يخدر الشعب. و يعاقبه كلما استفاق (و انتهك محظوراته)

و عندما تعمد الكاتبة على تسريد هذه المقومات الثلاثة للمسكوت عنه على مستوى الحكي فإن كل عنصر يبدأ في تعبئة دلالته عن طريق تقاطب يسقطها على نظائرها في العالم الواقعي، و ذلك حينما تقول الروائية في حوار الأخوين البطل خالد بن طوبال و أخيه حسان اللذان اخترقا حاجز المسكوت عنه و أظهراه بكل مستوياته في تحدٍ واضح للسلطات العقابية الثلاث و هما يتحدثان عن الأوضاع السياسية للبلاد:

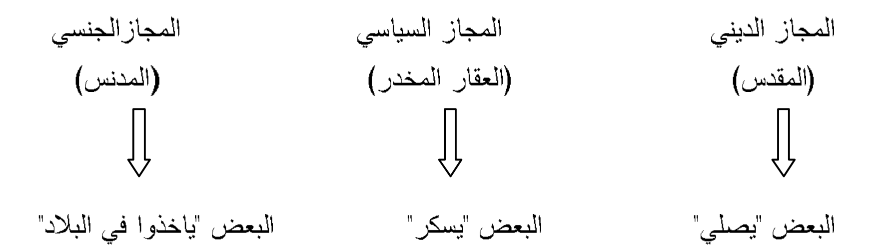
<<ياخي واش بيكم..البلاد متخذة, وأنتما, واحد لاتي يصلي.. وواحد لاتي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم ؟(...) رفعت عني نحوه وقلت له بشيء من السخرية المرة هذه هي الجزائر يا حسان..البعض يصلي..والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك <<ياخذو في البلاد >> "[21] .

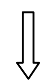
و هنا نقف على الأقطاب الثلاثة للمسكوت عنه مستوفية الدلالة؛ فـ

- القطب الأول يمثله من يصلون؛ و هم فئة يحترمون مقدسات الدين و ينضوون تحت مظلته.
- القطب الثاني: يمثله من يسكرون؛ و هم فئة يأتون محظورات الدين و المجتمع باتخاذهم عقاراً يجنح بهم عن سواء السبيل
- القطب الثالث: الذين جعلوا " البلاد متخذة " أي المنتهكة العرض (تحت مصطلح جنسي محظور اجتماعياً ".

و هو مصطلح عامي له دلالة جنسية في الدارجة الجزائرية و التي استوقفتنا أحلام مستغانمي لتشرحها فتقول:" توقف سمعي عند ذلك التعبير، الذي لم أسمعه منذ عدة سنوات: "البلاد متخذة" (...) و الذي هو في الواقع تعبير جنسي محض"[22] .

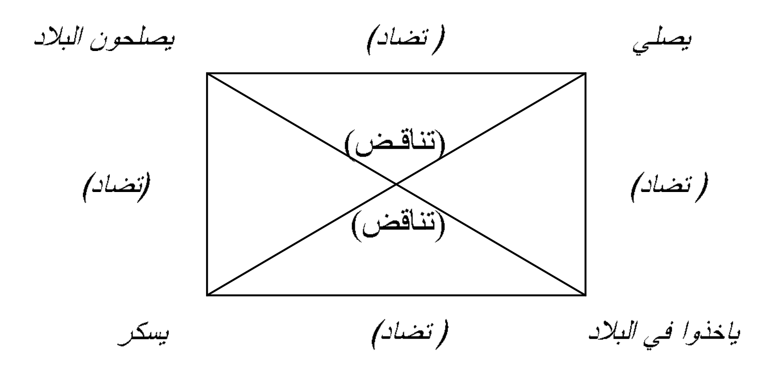
و إذا أسقطنا هذه الخطاطة القيمية على خطاطة المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي تبرز التقاطبات الدلالية المنجرة عن ذلك الإسقاط المتجانس على النحو الآتي:





فكل عبارة من عبارات الكاتبة تنضوي قيمياً و دلالياً تحت القطب المعبر عن السقوط في المحظور بما فيها منتسبي المجال الديني الذي أصبح من المنظور السياسي في هذه الفترة الظلامية عصياناً مدنياً و ضرباً من المحظور الذي يعاقب عليه القانون.

لترتسم لنا خطاطة تتقابل فيها المحظورات و ممثليها سيميائياً على الشكل اللآتي:



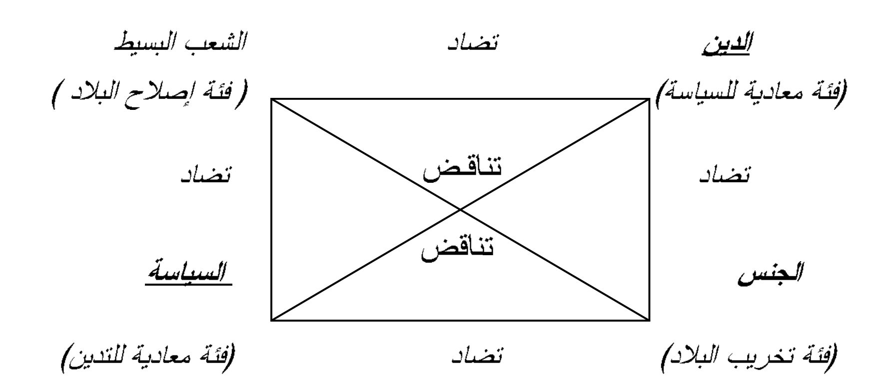
تقول الخطاطة تبعاً للدلالة القيمية و السيمية لكل فعل بأن كـل مـن الأقطـاب الأربعة يدخل في علاقة تضاد مع ما يجاوره، و يناقض ما يقابله، فتدل علاقـة التضـاد على انعدام علاقة التشاكل، أي أن كل ما يدور في هذه الخطاطة هو من قبيـل التبـاين الدلالي، بينما تدل علاقة التناقض على الفعل المحظور:

فمن يصلي يرى في من يسكر واقعاً في المحظور- و من يتعاطى عقار السكر (السياسي) يرى في دعاة الدين واقعين في المحظور. و من " ياخذوا في البلاد"، يقعون بين الطرفين

بعيدين عنهما ويمارسون فعل انتهاك العرض على هذه البلاد كما عبــرت عنـــه الكاتبـــة بقولها: " والآخرون أثناء ذلك <<حياخـــذو في البلاد >> " (23).

فيما لا يجد الركن الافتراضي يصلحون البلاد أي محل من الإعراب في هذه الخطاطـــة التي ينعدم فيها العامل الذي يقوم بهذا الدور. و رغم ذلك فهو قائم في المحتمل و الممكن الذي لم يتحقق بعد في نظر الكاتبة.

و هذه الدلالات المنبثقة عن كل عنصر تحيل على خطاطة ثانية ناتجة بطبيعتها عن الأولى و لكنها هذه المرة تأخذ مصطلحات الكاتبة، و كلها علاقات مجازية تعبر عن واقع الأزمة الجزائرية الموزعة على أقطاب المسكوت عنه:



نلاحظ أن أقطاب المسكوت عنه و التي تسميها الكاتبة(الثالوث المحرم: الـــدين- السياسة – الجنس) التي أشرنا عليها بالنبر البصري و التسطير تحتل مواقعهـــا الدلاليـــة بإحكام فيما يفقد الركن الرابع الذي يمثله الشعب البسيط الذي ينشد (إصلاح البلاد) موقعه الدلالي و السيميائي في الخطاطة لأنه لا يمثل ركناً من أركان المسكوت عنه، و بالتـــالي يحرم آلياً من دلالته هنا. و يفقد موقعه في هذه المعادلة.

لكن يبقى هذا الشعب- كفئة حاملة لأمل بناء البلاد- المصدر الوحيـــد الـــذي ينبعث منه صوت خطاب خالد بن طوبال و أخيه حسان في المقطـــع الحـــواري الســـابق الشاجب و المعادي لهذا الثالوث المحرم (الدين – السياسة- الجنس).

و نلاحظ إذا ما وضعنا هذه الخطاطة في ضوء النموذج العاملي أن الأقطاب الثلاثة للمسكوت عنه تنضوي تحت لواء العامل المعاكس، و حقله الدلالي، فيما ينعدم العامل الذات(الذي خصصنا له الزاوية الرابعة من المربع السيميائي، و هي مكانة افتراضية لهذا العامل الذي لا مكان له إلا في تلك الزاوية التي يحل فيها بالضرورة لأنه في ذلك الموقع يتضاد نظرياً مع الوضعين المشوهين لكل من الدين و السياسة في البلاد، و يتناقض نظرياً كذلك مع فئة مخربي البلاد الذين حملتهم الكاتبة مجازاً جنسياً محظوراً و مسكوتاً عنه: (ياخذوا في البلاد).

و هذا دليل على تجريم هذه الفئة التي يبدو أنها انتقلت لدى الكاتبة من قطب المسكوت عنه إلى قطب الممنوع قوله (سياسياً) " ***l'indicible*** " و ذلك خوفاً على شخصها (في الواقع) من عقوبة التصريح بالأسماء، فلجأت الكاتبة – كي تعبر عن هذه الفئة كشخصيات مجرمة– إلى استعمال هذه العلامة: "(...)" حينما تتحدث عن عالم الثراء الفاحش المنغمس في متع و ملذات الرفاه و البذخ القائمين على نهب خيرات و ثروات الشعب البائس،عالم ملؤه الإجرام و الانتهاز، و هي طبقة الوجهاء، و الرسميين، و رجال العسكر التي نجدها ممثلة بوضوح في شخصية (سي...) و هي الشخصية التي تحمل من الغموض و استتار الهوية ما تحمله من مسكوت عنه من جرائم و فضائح سياسية و صفقات مشبوهة ، تحاشت الكاتبة إعطاءها أي اسم مخافة مطابقته لأحد أسماء هذه الطبقة في الواقع. فآثرت أن ترمز لتلك الشخصية بـ (سي...) التي لا ينم غموضها إلى عن بشاعة جرائمها فتقول عنها :

"ها هو (سي..) يبدو طيبا، و رجلا شبه بسيط لولا بدلته الأنيقة جدا..حديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة و البعيدة التي تمر جميعها بباريس، و بأسماء أجنبية مشبوهة،تبدو مخجلة في فم ضابط سابق. هو ذا إذن.. تراه ظاهرة ثقافية في عالم العسكر..أم ظاهرة عسكرية في عالم الثقافة...و لكن (سي..) كان أكثر من ذلك.كان رجل الصفقات السرية، و الواجهة الأمامية. كان رجل العملة الصعبة و المهمات الصعبة كان رجل العسكر و رجل المستقبل فهل يهم بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون"[24] .

و تقول في عملية فضحه من طرف أحد الصحفيين الشجعان الذين قادتهم شجاعتهم هذه إلى أبشع الاغتيالات: " و بدل أن يسكنه الخوف، تدفقت حمم غضبه على

صفحات الجرائد ، فاضحاً ممارسات (سي...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء و الأعاصير في سماء قسنطينة.

و (سي...) هذا، ليس سوى زوج تلك الكاتبة التي كما يمتهن زوجها تدبير الاغتيالات، تتسلى هي بقتل أبطالها في الروايات"[25]

هذا باختصار ما صرحت به الروايات التي تمثلنا بها من مسكوت عنه الذي ارتأينا أن نعدد إجراءات دراسته تماشياً مع تعدد طرائق توظيفه لدى الروائيين، و حسبنا في كل ذلك البرهنة على المسار السيميائي للدوال و المدلولات، إنتاجية، اشتغالاً، و تسويقاً للمفاهيم الثقافية و الحضارية التي اجتاحت المجتمع الجزائري عبر تاريخه عموماً و في مرحلة التسعينيات خصوصاً.

و إنما ركزنا على طبيعة المسكوت عنه لكونه نصاً يشع بالدلالات السيميائية أكثر من غيره، و ذلك لعدم كفاية المباح للتدليل على المعنى المراد، فتم اللجوء قهراً إلى الثالوث المحرم في صورة تلك الصيغ الناشزة و النابية، و المتفجرة في شذوذها عن المألوف بسيل متدفق من الدلالات التي أعيد إنتاجها في قوالب جديدة.

و هذا ما حرصنا على تبيانه من خلال إظهار كيفية تعدد المعنى و تكوثر الدلالة، و استزراع حقولها بما يزخر به النص من علامات، و المنهج من إجراءات حرصنا على تبسيطها أيان نقلنا لجدلية الخطابات و صدامها الإيجابي الخلاق من المستوى السطحي إلى المستوى التأويلي العميق المتحدث بالإيديولوجيا، و القيمة و المخيال الجمعي الثاوى خلف كل بناء صوري و كل صورة خطابية، و كل شكل و مظهر سردي. كما حرص على تبليغه من تمرجعنا بهم من رواد المنهج السيميائي على غرار رولان بارت و جوليان غريماس.

خلاصات

(من التحليل السيميائي إلى التأويل التفكيكي)

- – نخلص من خلال تحليل المدلولات السيميائية و تأويل الدوال التقابلية(محظور- مباح)-(غياب- حضور)- (مرأة- رجل)... إلى جملة من الاستنتاجات التي يحسن أن نفردها أمام القارئ المحترم عسى أن تجيب على بعض تساؤلاته.

- – لا حظنا أن الدلالة السيميائية تتفجر من عمق المسكوت عنه و ليس من سطحه، حيث قادتنا داله الحاضر على السطح إلى المدلول الثاوي خلفه = (إدانة المرأة إدانة الرجل).
- – و من ثم تم تحويل مجرى المحاكمة من حكم علني للحاضر إلى حكم غيابي على الغائب بفضل آليتي الإشارة و التلميح.
- – إن عملية إنتاج الدوال لا يمكن أن تكتمل و تفهم إلا بعملية تالية لها و هي تسويق المدلولات التي تحيل مباشرة على مراجعها في واقع اجتماعي جاءت سيمياء الثقافة لتعالج أزمته و تطرحها بين يدي القارئ بطريقة فنية و جمالية غير مباشرة.
- – من هنا يبرز المجتمع سوقاً للمستمعين المتكلمين المثاليين، الذين ينقسمون إزاء الفكرة المسوقة بين مؤيد و معارض و محايد. و هو دليل التسويق الناجح، في حين يصعب تصور تسويق فكرة ينتج عنها موقف موحد لدى متلقيها : الكل مؤيد، أو الكل معارض، أو الكل محايد (لأن هذا أول طعن في مصداقيتها).
- – و هذا هو سر نجاعة سيمياء الثقافة الملامسة للحس الجمعي و مشكلاته.
- – إن تمتع التأويل السيميائي الثقافي بآلية اختراق الدوال، يمنح زمام الخطاب للضمير "نحن" الذي لا يبرئ أحداً من المسئولية ، فحينما يبرز الفرد فإنما المقصود هو الجماعة التي تدفعه و تقف خلفه. و حينما تبرز الجريمة و يحضر طرف واحد فيها فهذا يستدعي استحضار الغائب. و حينما تذكر المرأة يتم اختراق الرجل و المجتمع و الهيئة بأسرها.
- – تبدو القراءة التأويلية مؤسسة نيابية بأحكام غيابية، أي أن الحاضر فيها يحيل على الغائب و يستدعيه رمزاً و إيحاءاً و إشارة ضمنية.
- – من هنا فإن ما تم ذكره (بالمنظور التفكيكي لشفرات النص) يمثل أطرافاً أولى في ثنائيات متلازمة لكل طرف حاضر فيها نظيره الغائب المنتظر: فخلف الدال المذكور مدلول خفي، و خلف السواد المعلن في الصفحة، بياض يقول ما لم يقله السواد، و خلف كل ضمير ظاهر متصل، ضمير مستتر تقديره هو..

الهـــــــوامش:

(1)- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية الســردية و الخطابيــة. ترجمــة جمــال حضري.الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف. الطبعة الأولــى 2007.ص 167.

[2] – أحمد السماوي : التطريس في القصص، إبراهيم الدرغوثي أنموذجاً، مطبعة التسفير الفني، صفاقس،الطبعة الأولى 2002، ص 18.

[3] – جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية ص 167.

[4]- Roland BARTHES :Introduction a l'analyse structurale des récits in poétique du récit .éd du seuil-paris1977.p 20.

[5] – من الدارج بين المثقفين، و بالخصوص في الكتابات الشعرية و النثرية الكلاسيكية و حتى الحداثية إطلاق تسمية الثالوث المحرم على موضوعات محرمة أو طابوهات الكتابة و هي (الدين- السياسة – الجنس)

[6] – رولان بارت: مباديء في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار سوريا، 1987. ص 29.

[7] – حليمة الشيخ: سيميائية رولان بارت- الأساطير، إشعلر و نظام الموضى، مجلة كتابات معاصرة، بيروت – لبنان، العدد 46 المجلد الثاني عشر، 2002. ص 72.

[8] – Roland Barthes: S/Z. édition du seuil . collection tel-quel. 1970.p 18.

[9] – الطاهر وطار: الزلزال- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2004: ص 37.

[10] – نفسه: ص 38.

[11] – نفسه: ص 29- 30.

[12] نفسه ص 94.

[13] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – منشوراتANEP – ط 12 الجزائر -2004 . ص 14.

[14] – نفسه ص 68-69.

[15] – نفسه ص 45

(16) –نفسه، ص 232–233.

(17) – مسند الإمام أحمد بن حنبل الشيباني:. الجزء 50. كتاب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها، باب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها.

(18) – سنن الترمذي محمد بن عيسى السلمي: الجزء 10. – كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(19) – نفسه: الجزء 10. كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(20) – فوضى الحواس ص 358.

(21)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار ANEP الجزائر الطبعة 18– 2004 ص 345..

(22)– نفسه ص 345.

(23)– نفسه ص 345.

(24)– نفسه ص 317.

(25) – أحلام مستغانمي : عابر سرير– منشوراتANEP – الطبعة 4 الجزائر –2004 . ص68.

سيمياء الحواس في فوضى الحواس

أ/بايزيد فاطمة الزهراء
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

ملخص المداخلة:

تخترق الكتابة الإبداعية نواميس الواقع لتشكل عالما خاصا بسردها المثالي، فتمحو الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقع، لتتصاعد تدريجيا وتكتب حتى الحواس.

هي "فوضى الحواس" إذا عالم يحوي جميع الأحاسيس عبر ثنائيات (الصمت واللغة) الإبداعية، فكانت لغة السرد المستغانمي بحق لغة دينامية مبدعة تكتشف هذه الفوضى الحواسية من خلال تداخل الإحساس باللغة الإبداعية وفوضوية الحواس الخمسة الموظفة في الرواية توظيفا انزياحيا خرج بالحواس إلى مدلولات أخرى سنكتشفها في ظل دراسة سيميائية لكل حاسة من الحواس مع إيضاح دلالاتها في الرواية على حدة.

سيمياء الحواس في فوضى الحواس

في عصرنا الحديث توقف الفيلسوف الفرنسي"ميشال فوكو"في كتابه "الكلمات والأشياء، حيث قال:«إن المتشابهات تقوم على كشف هذه التوقيعات وفكِّ رموزها...ولهذا فإن وجه العالم مغطى بالشعارات والحروف، والأرقام، والكلمات الغامضة.» . [1]

تتدفق الحالة الإبداعية التي هي في النهاية روح، وهذه الروح هي شيفرة جينية أيضا لها موسيقاها وأكوانها، وأبجدياتها، وبياضاتها المتحركة في صمت يتكلم ليحرق الصمت، وليس باستطاعة أي كان أن يسمع هسيسه وبن يسمعه سوى المبتعد عن حواسه الأولى، وحواس الصمت الأولى ليدخل في حواس اللغة اللانهائية المكتوبة بالمحو...والثغرة البدائية لهذا الولوج لا بد وأن تكون عن طريق الحواس المشوشة التي

تتحول فيها حاسة السمع إلى بصر وبصيرة، وحاسة البصر إلى حاسة سمع جديدة، وحاسة لمس وحاسة غياب. ثمّ يتخطى الصمت الحواسي حركاته ليدخل في الحدوس المشوشة التي تحوِّل متحولات القارئ، والنص، والصمت إلى احتمالات وتأويلات منفتحة على التعدد، ولا بد لملامسة وسماع ورؤية ذلك الجمال السحري والتفاعل معه.[2]

كما هو الحال في رواية فوضى الحواس لـ: أحلام مستغانمي، نرى عالما ماثلا مليئ بالأحاسيس والشعور بالأمومة والتعلق بالكلمات ولا ضير من ذلك«ما دامت القاصة تحتجب خلف بطلة عاقر تجدِدُ حياتها بتوليد الكلمات وبما يتناسل من قلمها من كائنات حبرية تندرج على القرطاس وتُسردُ بالكلمات»[3].

ولكي يُمارس الإبداع النسوي فوضوية سلطته ويصبح مجرد من العلامات«وليس في طبع الثقافة الذكورية أن تتحمل أو تتقبل واقعية الجسد المؤنث، ومن الضروري لهذه الثقافة أن يكون التأنيث قصيّا ووهميًا لكي تظل الأنوثة مجازًا، ومادة للخيال. وفي هذه الحالة فقط تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي وتنتهي بمجرد تحوّلها إلى واقع محسوس».[4]

وبهذا تجعل الكاتبة من جسدها هامشا، وتصبح الورقة هي الجسد الذي ينقل مشافهة عبر اللغة. [5]

لهذا فقط يلح علينا هذا التساؤل لمعالجة هذه الدراسة:

كيف يستطيع الجسد أن يصبح عنصرا ضمن نسق رمزي يتكثف وسط ألغام الحواس؟

أولا: تعريف السيمياء:

إذا كانت السيمياء أو نظام العلامات علم يبحث في اللغات، والإشارات وقد اعتبر "دوسوسير" اللغة المنطوقة والمكتوبة جزءًا من السيمياء حيث قال:«اللسان عبارة عن نسق من الدِلالات التي تعبر عن المعاني»[6]، فإن ايكو"Eco" عدّ الحقول التي تتضمنها السيمياء، وما يدخل تحت نطاقها جاءت على نحو: علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، مفاتيح المذاق، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم، التشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة....وهي بجملتها مواضيع تمت إلى السيمياء بصلة كبيرة»[7]

ثانيا: تعريف الحواس:

ولما نأتي لتعريف الحواس: فالحواس واحدها الحاسة، وهي القوة التي بها تُدرك الأغراض الحسية، واكتساب معنى الحاسة منقول من قولهم: أحسست: أي علمت بالشيء. قال تعالى:π **هَلْ تُحِسُّ مِنْهُم مِّنْ أَحَدٍ**ι.[8]

ومن هذا الباب قولهم من أين حسِسْتَ هذا الخبر؟ أي تخبّرتــه، والاســم مــن "الحِسّ" وإدراك الأعراض الظاهرية والإحاطة بالمعرفة الحسية تتم عبر أعضاء جســمية أجملها الله سبحانه وتعالى في معرض حديثه عن خلق الإنسان. قال تعالى: π **ثُمَّ سَــوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَّا تَشْكُرُونَ**ι. [9]

وكانت الغاية من السمع والبصر، وغيرها مــن الأعضــاء إدراك الأغــراض الخارجية والمشاهدات الحسية فتكتمل معرفته بما يدور حوله مصداقا لقوله تعالى: π **أَلَــمْ نَجْعَل لَّهُ عَيْنَيْنِ وَلِسَاناً وَشَفَتَيْنِ وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ** ι. [10]

والعلم الذي يؤخذ من طريق الأعضاء"العــين، اليــد، اللســان، الأذن" يســمى الإحساس لأن بها يتم الحِسُّ. قال ابن الأثير:«الإحساس العلم بالحواس». [11]

ولارتباطها بالحس، والحِس نابع من المشاعر سميت في بداية عهدها **(**مشــاعر الإنسان**)**جاء في معاجم اللغة، ويقال للمشاعر الخمس الحواس وهي: اللمس، الذوق والشم، والسمع، والبصر.

أما مصطلح الحواس الخمس فهو متأخر اقتضته طبيعة الحياة وتطور اللغة. [12]

ثالثا: تعريف الإحساس:

الإحساس يتم عبر القِوى الحاسة، وهو أخذ صورة المدرك بنحو مــن الأنحــاء وكل حاسة تدرِكُ محسوسها، وتدركُ عدم محسوسها، أما محسوسها فبالذات وأمــا عــدم محسوسها كالظلمة للعين، والسكوت للسمع وغير ذلك. [13]

والحواس الخمسة تنقسم إلى قسمين: الحواس الداخليــة أو الخفيــة، والحــواس الخارجية. والخارجية تنقسم بدورها، باعتبار كيفية الإحساس إلى قسمين:

أ- قسم يتم فيها الشعور بالمحسوس عن طريق الاحتكاك المباشــر وهــي: حاســة اللمس، وحاسة الذوق.

ب- قسم يتم فيها تنقل الإحساس بالمحسوس من دون الاحتكاك به احتكاكا مباشــرا، وهي: السمع، والنظر، والشم.

وعلى الرغم من ذلك فإنها تحتاج إلى وسط لنقل الأشياء، ففي حالة السمع تحتاج إلى الهواء لنقل الأمواج الصوتية، وفي حاسة النظر ينبغي وجود أشعة ضوئية تسقط على الأجسام المرئية، أما في الشم فيقتضي وجود وسيط من هواء أو ماء ينقل ذرات الرائحة من الجسم الذي يبعثه إلى الأنف عضو الشم. [14]

أما الحواس الداخلية فهي قليلة لخفائها، واعتيادنا ممارسة الحواس الخارجية، نذكر منها على سبيل المثال: حاسة الشعور بالرضى، وحاسة الشعور بالاطمئنان.... « فإذا كانت الحواس الخمس في جسم العالم الذي هو الإنسان الكبير، فحاسة اللمس مناسبة لطبيعة الأرض، لأن الإنسان يحسُّ بجسمه كله، وحاسة الذوق والتي هي اللّسان مناسبة لطبيعة الماء إذ بالمائية، والرطوبة التي في اللّسان، والفم تدرك طعوم الأشياء...وحاسة الشم مناسبة لطبيعة النار، إذ بها وبالنور تُدرك محسوساتها، والحاسة السامعة مناسبة لطبيعة الفلك الذي هو مسكن الملائكة...وذلك أن حاسة السمع محسوساتها كلها روحانية»[15]

وللحواس آلات تعمل بها وفق تقنية منتظمة، بحيث يخرج سلوكها إلى مرتبة يمكن معها تسميتها بلغة الكيمياء. وعلى حدٍّ ترتيب الفلاسفة فإن الحواس الخمسة كما يلي:

1- اللمس، 2-الذوق، 3-الشم، 4- السمع، 5- البصر.«وعلّة الترتيب ترجع إلى كثافة الحاسة، واشتمالها على قِوى كثيرة».[16]

- **دراسة العنوان "فوضى الحواس"**

وإذا كانت رواية "فوضى الحواس" قد وظفت الحواس الخمس بطريقة إبداعية، فإن اللافت للنظر هو عنوان الرواية، والتكثيف الدِلالي من خلال وحدات الرواية التي تتمركز كلها حول عنوان الرواية، بحيث يتضح للمتلقي أن حواس الكاتبة في "فوضى أو عتمة دائمة". والفوضى: تعني عدم الاتزان واستقرار، الحركة غير المنتظمة.

وقد استعملت لفظة الحواس للتعميم ولم تطلق هذه الفوضى على حاسة معينة، بل شملت الفوضى الحواس ككل، وتقصد من وراء ذلك أن الحواس الخمسة في فوضى وعتمة دائمة الشرود والحركة.

وبهذا يكون العنوان"فوضى الحواس" بؤرة النص ككل بحيث تتجلى من خلاله كل الوحدات المركزية التي عملت على بناء النص الروائي، وتأخذ المتلقي الدهشة من هذا الغموض الذي يعتري العنوان لمحاولة الكشف عن سِّر الغموض في الرواية.«وعملية

الإدهاش لا تعتمد على العتمة لأن عتمتها مضيئة ولأنها تعتمد على تفعيل الإضاءة، والإشعاع ليتسرب متقاطعا...لأنه تتحول فيه اللغة عن بعدها الأول(المكتوب، السطحي، المعجمي)إلى بعدها المتحرك...وبذلك تظهر اللغة عملية خيميائية وليست كيميائية كما قال "آرثر رامبو" في "كيمياء الكلمة"أي أن تتحوّل اللغة إلى علائقها(النسقية) و(الرؤيوية) و(المخيلتية) و(الحواسية) و(الحدسية) و(ما وراء ذلك) لتبدو للوهلة الأولى ممحوة تمامًا».[17]

فكانت "فوضى الحواس" بحق من خلال أبوابها الخمس تمثل الحواس الخمسة في فوضويتها الإبداعية: ①بدءًا②دومًا③طبعًا④حتمًا⑤قطعًا، وكلها وحدات تصب في بؤرة المركز(العنوان) وكأنها بهذا التصريح بحداثة تدعو إلى هجرة من الجسد الريفي إلى جسد الحداثة، وذلك في أساليب تنوّعت وتعدّدت بحسب خلفيات الكاتبة.

لنقف مثلا عند الباب الأول"بدءًا" بأول جملة بدأت بها الرواية«عكس الناس كان يريد أن يختبرها الإخلاص، أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع أن يربي حبًا وسط ألغام الحواس».[18]

ومن هنا يتضح لنا أن الجسد أصبح عنصرا ضمن نسق رمزي تكثف داخله مجموع الاستيهامات، فيبدأ هذا الجسد من ولادة حب وسط ألغام الحواس.

ليصبح الجسد في الرواية بمثابة العصب الرئيس لينتج المعادلة غياب الجسد يعني غياب الرواية، وجملة(ألغام الحواس)تعادل أن هذه الحواس لا تعيش فوضى فحسب بل في حالة تأهب للانطلاق، فهي كاللّغم الموقوت والمخفي الذي لا يعرف وقت انطلاقه ولا مكان وجوده لخطورته ليس إلاّ.

وبذلك فهي«تحوّل الجسد إلى أيقونة Icône بل عملة لاستمالة القارئ، فهي تمارس الكتابة في الطابوهات».[19]

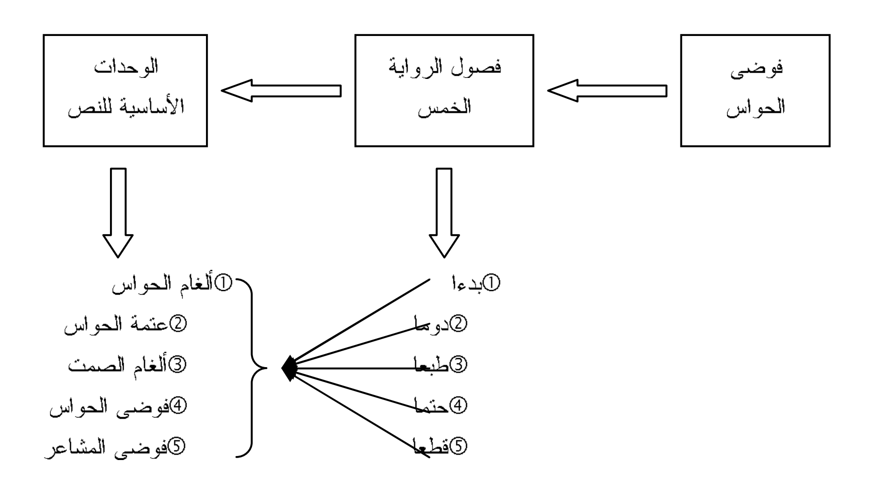
وتتكرر لفظة الحواس عدّة مرات وفي تراكيب مختلفة قد تأتي أحيانا على ذكرها بلسان الآخر.«هو رجل الوقت سهوا حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس».[20]

وتؤكد الرواية«ارتباط الجسد بالشعور ارتباطا جدليا عميقا ينقل مفهومه من شكل ضمني ذي أبعاد بصرية لافتة إلى تجربة تحقق هوية الذات وخطابها وتفسر وجودها في الحياة».[21]

فالعتمة تعني⇦الظلام⇦ويعني هذا الأخير عدم الرؤية والإيضاح.

والحواس في عتمة⇦أي فاقدة للرؤية البصرية⇦التركيز على حاسة البصر إذ أن العلاقة القائمة بين الظلام والضوء تكمن فقط في وحدة الأثر النفسي داخل ذات البطلة.

ويأخذ العنوان"فوضى الحواس" وحدات أساسية عدّة تتركز جلّها حول حالة الفوضى أو العتمة فيكون كالتالي:



فتتفرغ الفصول الخمسة للرواية عبر وحدات النص الروائي التي تندرج ضمن العنوان "فوضى الحواس" بالترتيب: ألغام الحواس- عتمة الحواس- ألغام الصمت- فوضى الحواس- فوضى المشاعر، كما ورد في النص (المستغانمي) من خلال الشكل المبيّن أعلاه.

وبذلك فإن تماهي هذه الوحدات في البؤرة الرئيسة للعنوان تعني تشكل الحواس الخمس عبر أبواب الرواية الخمسة، وكلها لا تخرج عن إطار (الفوضى، والعتمة).«وكأن قدراتي العقلية قد تعطّلت لتنوب عنها حواسي».(22)

وحين تنتقل إلى فلسفة حاسة الآخر (الرجل) تقطع الشك باليقين لتعود إلى حواسها مرة أخرى قائلة«واضعا أمامه جيشا وأحصنة وقلاعًا من ألغام الصمت استعدادًا للمنازلة».(23)

– **اللغة وجسد العالم:**

إن إحالة اللغة إلى جسد والجسد إلى اللغة وتماهيهما تجعل من الضروري لمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد الكون بكلمة كن.[24] وإن اقترنت لفظة الإحساس بالمشاعر فإن فلسفتها في الرواية توحي أيضا إلى تكثيف العنان، وتحيلنا إلى العديد من التساؤلات والفوضى«لا بد أن يترك في نفسك كثيرا من فوضى المشاعر وفوضى الأسئلة خاصة عندما ترى اسمه كما اخترعته أنتْ».[25]

ويتبدى لنا قول جاك دريدا:«إذا كان الأسلوب هو الرجل، فإن الكتابة المرأة» محاولة بذلك تخطي وتجاوز المعروف والمألوف ومغالطة الواقع.

«كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض...وفوضى الحواس لحظة الخلق»[26]، تحاول هنا أحلام مستغانمي أن تخلع بكتابتها ثوب الروتين الإبداعي والكلاسيكي لتكشف بكل إبداعاتها على الحواس، فتخلع هذه الحواس مرة أخرى،« كما تخلع الفصول صفاتها وهي تدخل في الزمان، وكما يخلع البحر موجاته على شواطئه ليرتدي موجه الأعمق والمعتق أكثر باحتمالات اللهب والحلم والتماوج المتصلة باتصال لا مرئي وفق تنغيمات النجوم والأفلاك».[27]

وبذلك ستكتشف ما يحمله العنوان من فوضى في الحواس وسندرس سيميائية كل حاسة باعتبار أن الحواس الخمسة كلّها موظفة في الرواية، ولنبدأ بترتيب الحواس الخمسة حسب ما ورد في الرواية: اللمس، 2–الذوق، 3–الشم، 4– السمع، 5– البصر.

لنكشف عاما إبداعيا مليئا بعوالم الاتصالات والمشاعر الباطنية والخارجية، و«لنجرّب معًا كيف نتراءئ كيف نكشف هذا العالم الأكبر المنطوي فينا، الحاضر الغائب في ذات الآن ذاك الاحتمالي اللامرئي أو ذاك اللامنظور من الواضح أو ذاك..العمق المرفوع كما اصطلح عليه».[28]

ولنكتشف ما تخبؤه إحساسات الكاتبة الإبداعية؟!

«ببساطة هي عوالم وكوامن، وكوائن، وظواهر وظهور وتجلّ وإختفاء، وغياب، إنه مغامرة مع اللغة في اللغة من حيث اللغة هي (أنا وأنت) و(هو) و(هم) و(هي) والأشياء، والكون، والماضي الآتي، والزمان واللازمان، والمكان واللامكان، والعدم، والوجود...فأعماق كل شيء تغرينا وما نفعله ليس بأكثر من أن كلامنا يكتب روحه ويقرأ ما تعيه هذه الروح».[29]

– وإذا كانت السيمياء تعن دراسة أساليب التواصل والأدوات المستخدمة للتأثير في التلقي قصد إقناعه أو حثه أي أن موضوع السيمياء هو التواصل حسب رأي "بوسينس".[30]

ولذلك سندرس سيميائية كل حاسة على حدة.

1/ حاسة اللمس: «اللمس ملامسة الحاسة للمحسوس، والقدرة على إدراكه والتواصل إلى ترجمته ومعرفته وهو يأخذ طريقةُ عبر آلية شائعة عضوها منتشر في بدن الإنسان وليست وقفا على عضو خاص...ويؤدي اللمس إلى التعرف على أصناف كثيرة، وإدراك معانٍ جليلة وهي الحار والبارد، الرطب واليابس...الخشن، الناعم...» .[31]

وتأتي هذه الحاسة في قول البطلة«هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تمامًا كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتغال المستتر نفسه».[32]

وكأن وظيفة اللمس هنا تنطوي على ملامسة الكلمات، فيحل اللمس محلّ حاسة السمع وفي هذا المزيج تتولد علاقة جديدة بين الحواس للتواصل تملأ الهوة بين المجرد والحسيّ.

فملامسة الكلمات هنا توحي بالثقة، الاستعداد، الإصرار، الانتباه، الشعور بالراحة والاطمئنان، التذوق، الخوف، الحذر.

فاللغة كما يقول هيدغر تعمل«بشكل واعٍ أو لاواعي على صياغة هويته وإعلان ذاته للآخر وللآخرين».[33]

فإذا كانت اليد إحدى وسائل حاسة اللمس، فإن توظيفها في الرواية جاء توظيفا جماليا يوحي ببراعة الروائية بكلمة« كانت يده تعيد الذكرى إلى مكانها وكأنه بقفا كلمة دفع كل ما كان أمامهما أرضًا».[34]

فتتحول اليد من وسيلة للمس الذي هو إحساس داخلي إلى وسيلة لاسترجاع الذكرى المفقودة إلى مكانها، بحيث تشتغل حاسة اللمس هنا على وتيرة الكلام فتحل محلّ اللّسان، وتدفع بكل شيء محسوس ومادي أرضا، وتخرج هنا إلى دلالات عدّة: عودة الذكريات، الشعور بالغبطة، الرضى، التأمل، الماضي، الحياة، الارتياح أي كل إحساس داخلي تشعر به الأنثى.

«أما الأنوثة الحقة فهي أنوثة الأرق، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق، الفوضى التي تشبه "الكاوس" الكوني قبل أن يستقر

ويحدد مساراته في مداراته الثابتة» [35]. هي حقا«أنثى عباءتها كلمـــات ضـــيقة تلتصـــق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة».[36]

وبهذا تصير حاسة اللمس تعادل الكلام، فتصبح المعادلة:

* حاسة اللمس⇦ كلمات ضيقة⇦ جمل قصيرة⇦ حصول الـــتلامس مـــع الجســـد⇦ لا تغطي الجسد كله.

وكأن حاسة اللمس انقلبت إلى عباءة من الجمل والكلمات تلتصق بالجسد المادي ولا تغطي سوى الركبتين، وفي هذا الانزياح اللغوي الذي يكشف عن ما هو خفي ومســـتتر والـــذي يتخذ من الألفاظ المحسوسة وسيلة للتعبير عن المعاني المجردة اللامفهومة بحيث تصـــبح الأحاسيس هنا البؤرة الحقيقية التي يرتكز حولها الوصف والخلفية الأساسية لكل المشاهد، حيث مزجت بين الحسي والمجرد عبر حاسة اللمس التي حلّت محل الكلام مـــن الجمـــل الضيقة التي تتشكل عباءة تلتصق بالجسد لا تغطي الركبتين.

لتدل دلالة واضحة على: الاستفهام، والغموض، التردد، الحيرة، الالتباس، وتلتبس حاســـة اللمس مرة أخرى في توظيف غاية في الروعة.

« وهي مازالت أنثى التداعيات تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي علـــى عجل».[37]

فتصبح حاسة اللمس هنا لباسا من الكلام تخلعه أنثى فوضى الحواس وترتديه على عجـــل هروبا من ضجر هذا الجسد، ولذلك فإن«التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخللها ويتعقب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها».[38]

إنها توحي بالسكون المؤسس للكلام والإيماءات والفعل تشتغل حركيـــة الجســـد على حاسة اللمس. وبذلك فإن لحظة الضجر تعني لحظة القلق، والحيرة، والاســـترخاء، فتخلع عباءة الكلمات أي تنحو إلى السكون والهدوء وقلة الكلام والفوضى.

«وبما أن السرد هو دائما إنزياح عن زمنية عادية، من أجل تأسيس زمنية جديدة تهيئ للتجربة التي ستروي بؤرتها وإطار وجودها فإن لحظة الاسترخاء هي عودة بالجسد إلى سكون واعد بحركات آتية...فإن العودة بالجسد إلى لحظة سكونه معناه تحديد الحالـــة التي سيكون عليها الفعل الصادر عنه إستقبالا».[39]

2/ حاسة الذوق: «الذوق هو إدراك طعوم المواد المذاقة، واللّسان أداته الخاص به...ويتم تذوق الطعم بعد ملامسة المادة المذاقة براعم الذوق المنتشرة على سطح اللّسان العلـــوي،

وفي طرفه وجانبيه، والجزء الخلفي منه، ثم يتوقف على ذوبان جزيئات المادة المستطعمة في اللُّعاب الموجودة على اللسان، ولا يمكن للإنسان أن يتذوق بعض المركبات إلاّ ذائبة في لُعابه».[40]

– وحاسة الذوق تدرك الأطعمة التي تتراوح ما بين الحلاوة والملوحة وهو تالٍ للّمس«ويتلاقى معه كما يتلاقى مع الشم، تظهر مجانسته اللّمس في أمر وهو أن المذاق يُدرك في أحايين كثيرة بالملامسة ويفترقان في أن نفس الملامسة لا تؤدي الطعم، ما أن نفس ملامسة الحار مثلا تؤدي الحرارة».[41]

وبذلك فإن أي انزياح لهذه الحاسة(الذوق) يُعد لعبًا لغويًا بتوظيفه الحاسّة الحقيقية فنقف عند قولها:«والملح يتسرب عبر خط الهاتف يجتاحنا بين استبداد الذاكرة وحياء الوعود».[42]

فجملة(الملح يتسرب عبر خط الهاتف)تؤدي فعل وجود الملح ف الكلام، أي حصول فعل التذوق السّماعي وكأن الأذن قامت مقام الفم لتذوق الكلام عبر الهاتف، فكان الكلام بذوق الملح وهي نتيجة لحصول التذوق الذي حصل من ملامسة الأذن لكلام. وهذا الانزياح للحاستين(حاسة اللمس، وحاسة الذوق) كانت دلالتهما توحي إلى القوة، السيطرة، الذكرى، التاريخ، السلطة، ولهذا الانزياح اللغوي لاستعمال حاسّة الذوق نجد الروائية أحلام تملك«لغة شاعرية تشكل جسد هذا النص البديع، واللغة السردية التي تفيء بنية عالمها وهندسته بين المنحنى الحُلمي والمنحنى الواقعي».[43]

بيد أن بطلة أحلام التي تقف بين كوكبة من الرجال فيهم زوجها العميد في الجيش الجزائري، وأخوها المقرّب من الأصوليين، وخالد رسام الذكرى، وطيف الأب الشهيد، ورجال الوهم الكتابي، لا تنظر إليهم نظرة معادية أو عنيفة إلاّ بمقدار ما يلابس وجودهم الاجتماعي، أو السياسي، رجولة الجبروت، والتسلط والعنفوان الذكوري أو التعسف العسكري.[44]

«يُغلق البحر قميصه يتفقد ليلا أزرار الذكرى، يغلقها أيضا بإمعان حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات».[45]

والبحر هنا يدل على الجسد، إنه الجسد الذي يمتد على حواسه المبهمة ليستنطق منمنماته فيظهر في ثياب مغلقة عليه بأزرار الذكرى كي لا يتسرب الملح إلى الكلمات الصادرة

عن هذا الجسد عبر حاسة الذوق. وهذا الجسد يمتد بامتداد البحر الذي يوحي: إلى العطاء، الخصوبة، الحياة، العمق، القلق، الدهشة، الانعتاق، الأمل، الذكرى والأسرار.

– وإذا كان البحر يغلق ليلا قميصه ليصبح في النهاية ذاك الجسد لكي يمنع حاسة الذوق من تذوق الملح الذي يقابل هنا الكلمات فإن ذلك يعني أن هذا الجسد يمنع خروج الأسرار فهو كالليل الذي يمهد للبحر حالة الإغلاق يوحي بالظلمة والعتمة، الانمحاء، الخفاء، السِّرية، الكتمان...إلخ لكي لا تعاود الذكرى أدراجها فتؤلم هذا الجسد الساكن ليلا بهواجسه المكتوبة عبر فوضى الحواس الممتزجة بعضها ببعض.

وبذلك فأحلام مستغانمي اشتغلت على الجسد الأنثوي موظفة فيه أهم الحواس الخارجية بنحو من البراعة اللغوية البارعة.

3/ حاسة الشم: الشم حقيقة إدراك معنى المشموم، تتم العملية بعد إستنشاق الإنسان الروائح التي تصل إلى الأنف، عضو حاسة الشم، تنتقل الرائحة المشمومة عبر أحدى الوسائط، الهواء أو الماء الذي يظهر بشكل بخار يتبخر من ذي الرائحة...وأسماء الروائح التي يدركها الإنسان غير واضحة الرسوم، شأن الألوان...ونظرا لصعوبة تصنيف الروائح ووضع أسماء دقيقة ومتعددة لكل واحد منها، ظهرت محاولات عملت على تحديد معنى الرائحة الأولية وتصنيف المواد...[46]

فبعدما قام العالم جون آمور John. E. Amoor بحصر مئات من المواد المعروفة التي تتميز بروائح خاصة جاء بعده«العالم الفسيولوجي زوارد ماكير H.Zwaarde Maker بتصنيف آخر يحتوي على الروائح التسع التالية: * البصلية(البصل، الثوم)،* الأمبروزية(المسك)،* العطرية(التوابل ونواتج الاحراق)، *الأيثرية(الفواكه، والخمور)* الكريهة، * الزكية(الأزهار)،* الماعزية(الدهون المتعفنة)، * المسببة للغثيان(اللحم المتعفن..).[47]

وقد كان للعطور دور واضحا في "فوضى الحواس" لإثارة المشاعر والذكرى بين البطلة والبطل الكتابي الوهمي، وقد كان العطر دليل بينهما على نداء الحب.«وعى الصعيد الاجتماعي أدت العطور دورًا بارزًا في تجمّل المرأة وتزيّنها قياسًا إلى غيره من مواد التجميل لتكون محببة إلى الآخرين مرغوبا فيها. قال أبو العباس ثعلب خير النساء الخَفِرة العَطِرة المطرة، وشر النساء المَذِرة الوَذِرة، القَذِرة»*.[48]

ويصفح العطر عن جو فاضح يكشف صدى النفس ورغبة الذات عن طريق حاسة الشم«رشت بعطرها غرفته لما يكفي لإبقائه خمسة عشر يوما محاصرا بها رغم وجوده مع أخرى قبلها، كانت كليوباترا ترش أشرعة باخرتها بعطرها حتى تترك خلفها خيطا من العطر حيث حلّت».(49)

فبات من التجلّي القول بصحة العبارة القائلة" تعرفها من رائحتها".

وقد عدّ العطر كاللغة الملفوظة، أو المكتوبة لدى الكثير من الشعراء شأن العطر لغة لها مفرداتها وحروفها وإبجدياتها ككل اللغات.

والعطر أصناف وأمزجة

منها ما هو تمتمة...

ومنها ما هو صلاة...

ومنها ما هو غزوة بربرية... (50)

لذلك فحاسة الشم هنا دلت دِلالة اللغة فهو عبارة عن رسالة تحكي تناهي الرائحة فيها العبارة، تثير الأشجان في بعض الأحيان...وعانيها متنوعة ومفرداتها متعددة وهي تشهد يقينا بصحة إطلاق مصطلح(اللغة) عليها أو مصطلح أدق(لغة الكيمياء) .(51)

ولغة الشم عجيبة في التواصل مع من يمكن الوصول غليه بغيرها من الحواس والانتهاء إلى أغوار لا يقوى غيرها عليه.

والرجل يلعب لعبته في تقييم لغة العطر«تذكرت أيضا أن قصتي مع هذا الرجل وُلدت بسبب كلمة وعطر وربما بسبب هذا العطر وحده».(52)

فيوقض العطر بحاسة الشم جميع الحواس الأخرى لتصبح على أهبة الاستعداد الكامل لتلقي الرسالة العطرية والتي توحي عبر هذا المثال على الذكرى، الماضي، اللقاء، الموعد،...الخ وللعطور أصنفة معينة ورسائل متعددة على حدّ قول الشاعر نزار القباني:

هناك رجال يفضلون العطور التي تهمس...

ومنهم من يفضلون العطور التي تصرخ...

ومنهم من يفضلون العطور التي تغتال... .(53)

وبذلك تتعدد لغة العطر بتعدد أنواعه، وما يثير فينا من ذكريات وآمال، وآلام، وماضي،...الخ فيثير فينا ما تثيره اللغة وبدرجة ربما أكبر من التواصل الذي تحققه اللغة ذاتها.

4/حاسة السمع: الأصوات مادتها الألفاظ وخاماتها وهي من الناحية الفيزيائية أمواج(Waves)تحتوي على تضاغط وتخلخل، والصوت مادة تحتاج إلى وسط ينقلها لأنها لا تنتقل في الفراغ، والأجسام التي هي وسائط نقل الصوت قد تكون صلبة وسائلة أو غازية ويحدث الصوت بعد وصول الأمواج الصوتية عبر الهواء إلى الأذن».[54]

وهناك جدل قائم بين أيهما أحسن السمع أم البصر؟ ونقلت المصادر أن من الناس من قال: إن السمع أفضل من البصر لأن الله تعالى حيث ذكرهما في كتابه العزيز قدّم السمع على البصر حتى قوله تعالى:π **صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ**ι.[55]، والتقدير واضح للسمع على حاسة البصر، ولأن«السمع شرط في النبوة بخلاف البصر، ولذاك لم يأت في الأنبياء ρ من كان أصم وجاء فيهم من طرأ عليه العمى».[56]

إضافة إلى كون أن حاسة السمع بسبب في استكمال العقل ولمجمل العلوم والمعارف والبصر لا يتصرف إلا فيما يقابله من المرئيات، كما أن السمع أصل للنطق. وقد اشتغلت أحلام على حاسة السمع اشتغالا إنزياحيا و«كيف إذا لا يكون هذا التداخل بين اللغة والكتابة، والجسد، وبين العري واللباس، والقلق الابداعي، والمعرفي وقلق الخلود والامتداد حقيقة لا مجازًا؟.[57]

ومثلما ربطت الكتابة الإبداع بالجسد وبالحواس فإن هذا«الجسد يتحلى حسب شروط الجمال الصناعي، ويتحرك حسب مواصفات الحُسن البلاغي، والدِلالة النهائية لهذه الصفحة المفتوحة هو الفتنة».[58]

فيأتي السمع في حياء عبر صمت متداخل بين البطلة والبطل الكتابي الوهمي«دون أن يتوقف أثناء ذلك عن بث ذبذبات حديث يقال حتما في عتمة الحواس، وأنا نفسي لم أجد معه شيئا يمكن أن يقال، وقد إنطفأ معه الكلام لتشتغل به ساحات الصمت».[59]

– فالصمت في الواقع ظاهرة تتساوى في الأصل على الأقل مع ظاهرة الكلام، ومن ثم فهو ظاهرة إيجابية تنطوي على زعمين:

الأول: أن الصمت شرط ضروري للكلام، وأنه ينسجم مع الكلام على نحو ما.

والثاني: أن الصمت قد يكون مرغوبا فيه لذاته، وعلى فترات مؤقتة، وهو ما يسميه "دونهاور" بالصمت العميق.[60]

وإذا كانت حاسة السمع تتوقف وظيفتها على سماع الكلام، فإن الكلام الذي كان هنا يدور صمتاً في عتمة الحواس. فانطفأت حاسة السمع مع الكلام الذي اشتغل في مساحات الصمت.

توحي هنا بأن اللجوء على الصمت يعني فشل اللغة، وفشل الكلام بإتاحة الفرصة لاكتشاف الذات وسبر أغوارها. كما يؤدي حدوث الصمت في عتمة الحواس إلى إخفاء الحقيقة، والحذر، التحفظ، وتجنب البوح، والكشف، ولهذا فإن«هارولد بنتر يفرق بين التوقف عن الكلام وبين الصمت على أساس أنهما نوعان مختلفان من الفعل الأول يقاطع أو يقطع الحديث أو هو يتوقف في موضوع معين في حين أن الثاني يتنقل من موضوع إلى موضوع.[61]

ومن المحتمل أن يحمل الشخص الصامت مشاعر مختلفة أو مبررات متعارضة تمتزج فيها الحواس في عتمة مبهمة«صوته يخترق صمتها لا يقول (ألو) لا يقول(نعم) لا يقول(من)» .[62] ففي أحيان كثيرة كان هذا الصمت المراد، فالكلام يعني«التعبير عن حياء الأنثى وإذعانها وصبرها وغفرانها أو ربما التعبير عن حنقها واستيائها وغضبها وتحديها.[63]

وهناك بعدان آخران في استخدام الصمت يقومان بوظيفتين تعارض الواحدة منها الأخرى: البعد الأول هو الحرج أو الارتباك في العلاقات الحميمية...عن طريق الصمت دون التعبير اللفظي، غير أن الصمت من ناحية أخرى قد يستخدم أداة للتعبير عن التحدي الاجتماعي،... وهكذا تظهر صفة أساسية في الصمت هي الالتباس أو الغموض وازدواج الدِلالة Ambiguity مما قد يؤدي إلى خلط عند الملاحظ الخارجي الذي يحاول أن يستخرج معنىً للسلوك الصامت عن الآخرين.[64]

لذلك تصمت عاصفة الجسد في بدن المرء وتهدأ أصوات الأرض وتسكن وتصمت الأحاسيس وتفنى في عتمة الحواس عبر حاسة السمع فتمتزج بدلالة حياء الأنثى والخجل«أيها الليل الذي مساؤه(ربما) صباحك(نعم)فكم كان مساؤك(لا)يا أيها المساء».[65]

وقد يكون الصمت حالة نفسية يكتسب من خلالها المرء معرفة«كما أنه قد يكون تعبيرا عن لون من ألوان الجهل، وانعدام الثقة، وقد يقوم الصمت في حالة الحب والصداقة بوظيفة الارتباط ودعم العلاقة، وقد يكون علامة على الكراهية، وتفكك العلاقة، وانحلالها».[66]

فالكلام هو ضرب من الاتصال اللفظي في حين إن الصمت اتصال غير لفظي، وهما ضربان منفصلان من الاتصال.

5/ حاسة البصر: البصر حاسة آلتها العين،...تحتوي العين أيضا على أوساط شفافة، بالإضافة إلى القرنية التي تسمح مرور الضوء إلى داخلها، وهي العدسة البلورية والسائل المائي، والسائل الزجاجي...وتعمل العين على رؤية الجسم، ويتم ذلك آليا بعد وقوع الضوء عليه.[67]

كما قد تبدي العين حسب الحالة النفسية انطباع الذات إما بالارتياح أو السخط. كما أنشد الإمام الشافعي قوله:

وعينُ الرِّضا عن كل عَيْبٍ كَليلةٌ

ولكنَ عَينَ السُّخطِ تُبدِي المساوِيا.[68]

وتشتغل أحلام الشاعرة، والكتابة على فلسفة حاسة النظر والرؤية من زاوية هي قمة في الإبداع النسوي«هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الأيمان لكي تقاوم نظرته».[69]

فاللغة المتبادلة بينهما هي لغة العيون بما توحيه من أحاسيس تجعل حاسة النظر تطغى على العقل فتفقده الاتزان، وهي إذا«لغة متبادلة بين طرفين متساويين تبدأ بالعين بوصفها أداة إرسال واستقبال مما يؤدي إلى استجابة القلب بأن يفهم لغة العين وإشاراتها ويحدث الاشتهاء...ولكن الاشتهاء نفسه يصبح لغة للتواصل والترابط لتعزيز رغبة الجسد بالجسد الآخر.[70]

وفي المقابل نجد الاشتغال على عدمية حاسة البصر في فلسفة تؤدي على جمال من نوع ثانٍ«لقد أصابني الحب يومها بعمى الألوان وأربك فيّ أيضا حاسة النظر».[71] فتتضح بذلك المعادلة التالية:

عدم وجود الرؤية وإيضاحها⇦ العمى المؤقت للبصر⇦ نتيجة الوقوع في الحب⇦ عدم فاعلية حاسة البصر نتيجة الحالة النفسية.

وفي هذا دلالة على أن البصر كحاسة أحيانا يخطئ النظر بجمالية الأشياء، فيقع في متاهات ومطبّات. غير أن فقد حاسة البصر أحيانا لا يمنعنا من تذوق الجمال الروحي الذي يحيا به ذواتنا. وهذا ما يتمثل في قولها:«كنت أتمنى لو أراها بعيون بورخيس عند ما يرى بوينوس إيرس بعينين فاقدتي البصر عساني أحبها دون ذاكرة بصرية».[72]

ويعتمد فاقد هذه الحاسة على اللمس في التواصل مع مجتمعه واختبار ما حوله، قد يلمس لآيات جمال حبيبته عن طريق الحسِّ بدل النظر، وهذا ما يدل على أن الجمال جمال الروح لقول الشاعر:

ولا تبكي على يوميك أو تأسي على الأمس

إليك الكون فأنتشقي جمال الكون باللمس

خذي الأزهار في كفيك فالأشواك في نفسي.[73]

وبذلك لا يعني عدم وجود البصر عدميته الشعور والإحساس بالواقع المادي(الأشياء)أو المجرد(الخيال) فتصبح المعادلة:

عدم وجود حاسة البصر⇦ وجود الإحساس والشعور النفسي⇦ بالجمال الروحي الخارجي.

- وأخيرا وبالتوازي مع هذا الانبهار اللغوي نجد الروائية تقف في كثير من بؤر الرواية موقف عالم النفس لتضيء نصها السردي المستغانمي وتميزه عن بقية النصوص الأخرى فتمظهره عبر الاشتغال على الحواس ودلالتها من خلال (لغة العيون، الإشارات، الأصوات...) وكل ما يثير القراءة في هذا العالم العميق والذي يُطل على امرأة مثقفة، كاتبة وشاعرة مترددة بين إيجاد ذاتها وأنوثتها في الكتابة، والكلمات واكتشاف عالمها خارج وداخل عوالم فوضى الحواس.

الهوامش:

[(1)] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، جويلية 2005، ص16.

[(2)]غالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، ارجوحة بن اللامعروف واللامالوف.
www.azzaman.com/azz/articles/05/05/26-2002.

[(3)] أحمد زين الدين، مجلة الاختلاف، العدد 03، ماي 2003، ص35.

[(4)] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة 2(ثقافة الوهم) مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص42.

[(5)] محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، 1988، ص42.

[(6)] محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص19.

[(7)] المرجع نفسه، ص20.

[(8)] سورة مريم، الآية 98.

[(9)] سورة السجدة، الآية 09.

[(10)] سورة البلد، الآية 8-10.

[(11)] ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج1، ت: طه الزاوي وآخرون، المكتبة العلمية، بيروت، د ت.

[(12)] محمد كشاش، اللغة والحواس، ص29.

[(13)] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[(14)]المرجع نفسه، ص30.

[(15)] إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفا وخلاّن الوفا، مكتبة الإعلام الإسلامي، (قم) طهران، جمادي الأولى 1405، مج3، ص124-125.

[(16)] محمد كشاش، اللغة الحواس، ص32.

[(17)]غالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، ارجوحة بن اللامعروف واللامألوف.
www.azzaman.com/azz/articles/05/05/26-2002.

[(18)] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر، ط11، 2001، ص09.

[19] نقلا عن عبد النور إدريس، هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النهائي العربي .www.aslim.net

[20] فوضى الحواس، ص10.

[21] محمد صابر عبيد، سيمياء الإيروس من فضاء المخيال إلى نداء الجسد، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، 28/29/نوفمبر 2006، بسكرة، الجزائر، ص355.

[22] فوضى الحواس، ص74.

[23] المصدر نفسه، ص21.

[24] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص13.

[25] فوضى الحواس، ص272.

[26] المصدر نفسه، ص124.

[27] غالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، ارجوحة بن اللامعروف واللامألوف. www.azzaman.com/azz/articles/05/05/26-2002.

[28] الموقع نفسه، نفس المقال.

[29] جريدة الزمان، ع2112، 2002/05/27.

[30] محمد كشاش، اللغة الحواس، ص32.

[31] المرجع نفسه، ص32-33.

[32] فوضى الحواس، ص09.

[33] محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، ص36.

[34] فوضى الحواس، ص23.

[35] أحمد زين الدين، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص36.

[36] فوضى الحواس، ص124.

[37] المصدر نفسه، ص12.

[38] سعيد بنكراد، .http:/said bengrad.free.fr/art10/htm.page03

[39] الموقع نفسه نفس المقال.

[40] محمد كشاش، اللغة الحواس، ص36-37.

[41] المرجع نفسه، ص38.

(42)فوضى الحواس، ص330.

(43) أحمد زين الدين، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص36.

(44) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(45) فوضى الحواس، ص330.

(46)محمد كشاش، اللغة الحواس، ص40.

(47)المرجع نفسه، ص41.

* - الخَفِرَة: الحييّة

- المطِرة: اللازمة للسِّواك.

- الوّذِرَة: التي ريحها ريح الوذر وهو اللّحم.

(48) المرجع نفسه، ص137.

(49) فوضى الحواس، ص193.

(50) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، منشورات نزار القباني، بيروت، ط15، 1983، "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق"، ص145

(51) محمد كشاش، اللغة الحواس، ص139.

(52) فوضى الحواس، ص262.

(53) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص145-147.

(54)محمد كشاش، اللغة الحواس، ص41.

(55) سورة البقرة، الآية 18.

(56)محمد كشاش، اللغة الحواس، ص41.

(57)فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص18-19.

(58) عبد الله محمد الغذامي- المرأة واللغة، ص73.

(59) فوضى الحواس، ص55.

(60) إمام عبد الفتاح إمام، دراسة في معاني الصمت، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ع86، 2004، ص80.

(61) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(62) فوضى الحواس، ص157.

(63)إمام عبد الفتاح إمام، دراسة في معاني الصمت، ص83.

(64)المرجع نفسه، ص82.

(65)فوضى الحواس، ص256.

(66)إمام عبد الفتاح إمام، دراسة في معاني الصمت، ص83.

(67)محمد كشاش، اللغة الحواس، ص43.

(68)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(69)فوضى الحواس، ص256.

(70)عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص30.

(71)فوضى الحواس، ص09.

(72) المصدر نفسه، ص331.

(73) علي محمود طه، الديوان، ص179.

التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"

د/ خرفي محمد الصالح
جامعة – جيجل –

الملخص:

التحول الأول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري، و تداخل الداخل النصي مع الخارج النصي ؛ وفهم النص لا يتأتى إلا إذا اجتمعت كل هذه العناصر و الآليات التي تعتمد على السائد أو المحتمل و على الخبرات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضر، و المتضمنة في ذاكرة القارئ .

فأصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية،و حدث التمازج بين اللغة و الصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال و أصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، و تعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل ، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري و أصبحت بحق قصيدة بصرية أو قصيدة تشكيلية.بل إن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر.و تحاول هذه المداخلة تتبع هذه الظواهر في النص الشعري الجزائري المعاصر –تقديم النص على الورقة، طريقة كتابته، استثمار الصورة بجانب النص ...–و هل يمكن تلقي النص بصريا ، وتتبع الدلالات الناتجة عن هذا الاستخدام.

إضافة إلى العنوان الكلي و الجزئي و المكان و الزمان ، و المستوى النحوي و الصرفي و الدلالي و الإيقاعي، تأخذ القصيدة الشعرية شرعيتها و دلالاتها من مستواها الخطي* و علاماتها غير اللغوية ،وكل ما يحيط بالنص، فالقصيدة صمت و صوت، سواد وسط البياض ، و للرسم المرافق لها دلالاته **، و للتشكيل الخطي الذي جاءت فيه

أهدافه، ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشـكيلات الخطيـة والهندسية الموجودة داخل النصوص أهمية كبرى في تقريب النص و إعطاء الصـورة الحقيقية له.

كما تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطيـة للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص ، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عمليـة التلقي، و يساهم في تشكيل قراءة جديدة ، و في توليد معان أخرى ،بإشراك حاسة البصر في التلقي وقد بدأ الشاعر الجزائري يتعامل باحترافية و مقدرة شعرية مع هذه العلامـات غير اللغوية في تقديم نصوصه للقراء مضيفا على اللغة لغة أخرى تتعلـق بالبصـر ، و سوف نمثل لهذه التجارب بمجموعة من الدواوين أو النصوص الشعرية الجزائرية حسب الحالة، و منها ديوان " ملصقات " لعزالدين ميهوبي،و ديوان " الظمأ العاتي "لعامر شارف ،و ديوان " أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" و ديـوان " شـبهات المعنـى" للأخضر شوادر....

فكل نصوص ملصقات ميهوبي جاءت في إطار مستطيل ،ومرفقة برسومات صـغيرة،و أشكال هندسية – مربع ، مثلث،دائرة، خط..–أغلبها في أعلى الصفحة بالقرب من العنوان ،فنص المسيرة*** –ص 119– مثلا:



المسيرة*

يقولون: 1000ْ
يقولون: خمسون .. ستون ألفٌ
ومستحزب قال كانوا ثلاثين
—عفوا— ثمانين ألفٌ
تقول المصادر خمسون ألفا وضعفٌ!
شهود يقولون يمكنكم أن تضيفوا لما أوردته
المصادر صفرا ونصفٌ!
وقلت متى اتفق الحزبيون على ما يهم البلاد
فيتفقون على الرقم دون إضافة
صفر.. وحذفْ
تمنيت لو أنهم في المسيرة كانوا رجالا
يعليون.. أنفْ!

* مسيرات غير عفوية.

إضافة إلى أنه في شكل مستطيل، أضيف له مستطيل آخر، للدلالة على أن المسيرة موجهة و غير عفوية ، مع إرفاقه برسم يوضح المسيرة عبارة عن أشكال بشرية، الرأس عبارة عن دائرة،و الجسم عبارة عن خط،للدلالة على عدم امتلاك هؤلاء لقرارهم و كثرتهم أما نص إنجاب****– ص139 – :



فقد أضاف إليه مستطيلا آخر بداخله أربع دوائر متفاوتة الأحجام ، و كلمة " ولد" بتتابع مرة كاملة، و مرة أخرى ناقصة، ليدل على كثرة الأولاد ، لأن الإنجاب يرتبط بالولد مهما كان نوعه ، و قد ربط الشاعر بين و ضعين مختلفين ليدلل على صعوبة الوضع .
فكل النصوص ترتبط بأشكال هندسية تنطلق منها ، البعض منها يوضحها، و يزيد من تأكيد المعنى، و البعض الآخر عبارة عن أشكال تتكرر متشابهة في الكثير من الملصقات.
أما على مستوى النصوص الشعرية المقدمة على شكل صورة فنمثل بنص فاجعة الأسئلة *****ص 54- لعامر شارف من ديوانه " الظمأ العاتي "



ما للحماية تنتهي عند القيادة في إرم

ما للأمانة لم تصمن ما للخيانة في الهرام؟؟!!!

ما للبطولة وجهت نحو الشعوب... إلى الرُّحم؟؟!!!

ماللأصالة لم تسدْ مثل الحداثة في الأمم؟؟!!!

ما للسياسة دمرت بيد الجهالة والنظم؟؟

فاسأل جنود عيارنا ودم الوصاية والخدم

ألمرتين حصارنا وحكومتان على قدم؟؟!!!

ولتأت ثالثة لنا زفت بأرواح ودم...

بسكرة 18-06-1991

و قد تمثل الخطاط النص الشعري ، محولا إياه إلى رسم تشكيلي، أو صورة فنية،و قد كان الرسم في وسط النص، وكان عبارة عن علامة استفهام كبيرة الحجم، و علامات استفهام صغيرة في قلب الأولى ،و علامات تعجب مع حروف الاستفهام اللغوية:أين ،متى،كيف، لماذا، هل ؟

وقد بدأ الشاعر النص بالتساؤل ، و ختمه بالتساؤل، و مجيء الرسم التشكيلي في وسط النص طبيعي، ليهيئ القارئ لمزيد من الأسئلة التي لا إجابات لها ، فالنص سؤال مستمر و مضاعف؛ لغة و رسما ، و هو ما يجعل القارئ يتفاعل مع النص، و يسعى للإجابة عن بعض الأسئلة التي وردت في النص ، فالشاعر قد نجح في إشراك القارئ، و إحداث التفاعل عن طريق استثمار الصورة في تقديم النص .

أما مع نصوص "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"للشاعر يوسف وغليسي ، فتكاد ريشة الفنان معاشو قرور ترافق كل النصوص ، و تكاد تكون نصوصا موازية ، ففي نص " ترانيم حزينة من وحي الغربة"الذي كان عبارة عن مقاطع، لم يكتف الفنان برسم واحد بل أطر النص برسومات جانبية ،و قد أفرد المقطع الأخير " موت و حياة"(01) منه ، برسم تشكيلي يلخص النص ، بل هو النص ، فحجم الرسم كان أكبر من النص ، و الرسم أعاد تشكيل عنوان المقطع ، و قد جعل الفنان الخلفية الأرضية هي كلمة حياة وفوقها كلمة موت، فالشاعر قدم الموت على الحياة ،لكن الفنان قدم الحياة على الموت ، لكن حجم كلمة موت كان أكبر بكثير من كلمة حياة من حيث إنها كلمة مفردة ، أما من الناحية الإجمالية فالحياة كانت أكبر ، إذ حتى لفظة الموت تضمنت في الوسط كلمة حياة ،لكن بالمقابل كانت كلمة "موت" بيضاء وسط ركام أسود هو الحياة ، و الشاعر بهذا ينتصر للموت على الحياة، لأنها راحة له من كل تعب . و في كل الحالات لا يختلف الرسم عن النص فهو تأكيد ، و بعث جديد له ، و هذا ما حاول الشاعر أن يبرزه من خلال تشبهه بالسندباد و العنقاء .

نص تراتيل حزينة – مقطع موت و حياة- ديوان أوجاع صفصافة لوغليسي ص 33



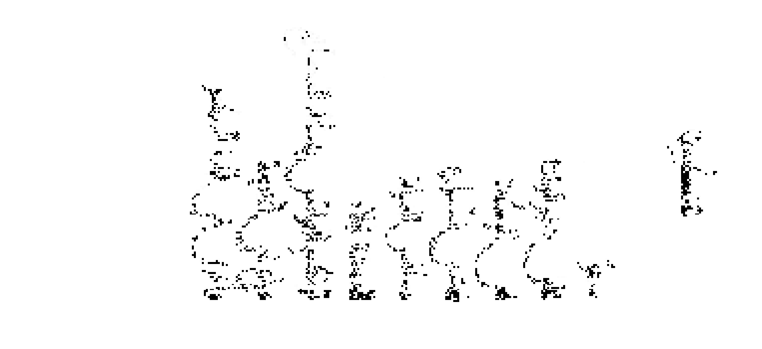
وقد تكرر إشراك الشاعر يوسف وغليسي بخطه ،مع ريشة معاشو قرور، في العديد من النصوص الشعرية و من النصوص الشعرية التي قدمت بشكل صورة ،نص " آه يــا وطن الأوطان"(02) الذي جاء داخل خريطة الجزائر، فالنص نص المحنة والأزمة التـــي شملت الوطن كله ، و لذا جاء لغة و كتابة ليعبر عن هذه الأزمة، و يترجمها بصريا من حيث الشمول :

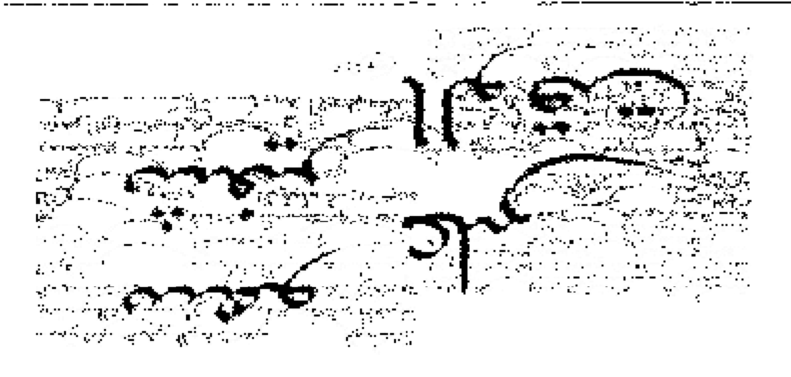
نص آه يا وطن الأوطان من ديوان أوجاع صفصافة في موسم الإعصار لوغليسي ص 80.



فهذا العمل الشعري، عمل مؤسس، و ممنهج، و يحمل رؤيا معينة ، الهدف منه ليس التجريب فقط و مسايرة طرق الكتابة الحديثة ، و إنما هو إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، و إعطاء النص فرصة التجدد و التعدد، و ترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي الكتابي، و الفني ،فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ و الشاعر، فنحن هنا أمام متلق لجمهرة من المبدعين، الشاعر ، الرسام ،الخطاط،قارىء اللغة، قارئ الصورة،قارئ التشكيل، الجزائري المعني بالخريطة، الأجنبي القارئ لأخبار الجزائرعن بعد ..إلخ .

و نجد هذا التزاوج بين التخطيط الكتابي، و الرسم أيضا، في ديوان" شبهات المعنـــى"، للشاعر الأخضر شودار عبر العديد من النصوص الشعرية-نوســتاليجا،آية الحــب آيــة الأنثى،عنكبوت،الراعي..- التي قام بتشكيلها الفنان و الخطاط محمد خطاب، حيث أعــاد كتابة النصوص بطريقة مغايرة ،لم يلتزم فيها بالشكل الأصلي للنص، بل أعــاد كتابتــه بطريقة فنية، لينتجه من جديد،في أشكال جديدة جعلته في بعض الأحيــان عســيرا علــى القراءة البصرية، على الرغم من كتابته في الحالتين بالخط المغربي، الذي يريد من خلاله إبراز الهوية بالنسبة إليه، و بالنسبة للشاعر و للنص، ففي نص "عنكبوت"مثلا، أعاد كتابة القصيدة في الصفحة المقابلة،ثلاث مرات ،مع تغيير حجم الخط،وتكبير حجم الجملة الأولى للنص " سهو على شفير الوقت" (03)ليجعلها هي المهيمنة علــى البنيــة الكتابية،فأهميــة النص جعلته يعيد كتابته بهذا العدد لإحداث التأثير في القارئ، و جعلــه يــتمعن أكثر فيه، فكان النص المرسوم نصا موازيا للنص الأصلي، و قد يكون بديلا عنه، عنــد بعض القراء، بدافع الفضول أو الرغبة في معرفة أكثر:





ولا يمكن في هذا المقام إبراز جميع التجارب الشعرية و الفنية التي تمت فيها المزاوجة بين النصوص الشعرية و الأشكال الفنية ،كما لا يمكن تحليل كل الأشكال والرسومات، و إنما الاكتفاء بإيراد بعض النماذج التي قد تشترك مع الكثير في أهدافها.

فهذه الصور الفنية التشكيلية عند عزالدين ميهوبي، أو عامر شارف أو يوسف وغليسي، أو لخضر بركة، أو غيرهم ...هي وسيط بين النص و القارئ ، تساهم في تيسير المعنى و تعدد الدلالة ،كما أنها تثير القارئ ، و تحيله إلى إشارات عدة ، بل إنها تتحول إلى نص لغوي آخر، بجانب النص المكتوب في الصفحة البيضاء،فالمكان الفني يعتبر نصا ثانيا ، يتعدد من ناحية الفهم،و التلقي ،بتعدد القراء، بعدما عجز الناص عن التعبير بواسطة اللغة عما يريد .

فوظيفة الصورة بصرية –جذب الانتباه–، و تيبوغرافية –المساعدة على إخراج الصفحة– و اتصالية –توليد المعنى–،****** سواء أكانت منفصلة عن النص الشعري أو كانت متصلة به ،و متداخلة معه، تشكيلية فنية أو خطية.فالتمازج قد حدث و " اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم و الأشكال، و أصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص ، و تعود من النص إلى الصورة "(04) لإحداث التواصل ، و اللجوء إلى هذه العلامات و الرسومات هو من أجل " استقلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية"(05)

فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري و أصبحت بحق قصيدة بصرية * أو قصيدة تشكيلية و هذا المسمى "القصيدة التشكيلية " يمثل اصطلاحا يستطيع استيعاب المستويات التشكيلية كلها ويمكن أن نميز به هذه الظاهرة الشعرية "(06)

فالشكل مرتبط بالنفس و الذات و الشعور، وهو وسيط أدائي فعال ، و جغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافية النفس ، لا تنفصل عنها، و تظهر من خلال النص بجلاء.

فالتلقي المعاصر للشعر العربي، أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع ،لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات و أفكاراً فقط ، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، لفهم النص، و فهم التشكيل الخطي المرافق ، الذي أصبح ذا دلالات عميقة لأن المكان الذي يكتب فيه النص و طريقة كتابته على البياض، أصبحت تدخل في تحديد معناه و تأطير مساره .

و القراءة أصبحت بهذا الشكل، قراءات، إذ أنّ " عملية القراءة –التي هي في جوهرها فك شفرة– ليست مجرد سياق إضافي خارجي يضاف على النص، إذ لا تتحقق نصية النص إلا من خلال فعل القراءة ذاته.من هنا يكتسب الحديث عن القارئ الضمني المتخيل في بنية النص ذاته مشروعيته، بمعنى أن فعل القراءة متحقق في بنية النص بوصفه حدثا أو واقعة والقارئ في هذه الحالة هو المتكلم /المرسل الذي يداوم القراءة في حالة الإبداع/الإرسال متنقلا من دور المرسل إلى دور المتلقي بطريقة شبه دائرية .لكن هذه القراءة تظل الأولى بكل آلياتها في تحقيق نصية النص، و هي قراءة ليست بريئة تماما من جانب القارئ الأول– المبدع /المرسل – لأن القارئ الخارجي مستحضر في القلب من تلك القراءة الأولى ." (07) و القراءة محكومة في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي – فضاء الورقة، و طريقة كتابة النص–و لا يتم التعامل مع النص إلا عبر هذا الوسيط ،كما أن المعنى الكلي لا يتحقق إلا بهذا الفضاء الدلالي،والفضاء النصي الخطي،و المزاوجة بين المرئي والمسموع .

و الحقيقة التي يجب الإقرار بها هنا، أن معظم الشعراء لم يهتموا بهذا الجانب، ولم يشرفوا على عملية طبع دواوينهم، لأن الطبع كان يتم عبر مؤسسات حكومية ،كما أن معظم الناشرين – بعد ظهور المطابع الخاصة– قد أخضعوا النص الشعري للاعتبارات التجارية. ولم يحسنوا توظيف أيقونة الفضاء – استثمار صفحة الديوان ، التشكيل الخطي، طبيعة النص، طريقة تقسيم السواد على البياض،التشكيل الكلّي للديوان،ترتيب القصائد حسب التيمات..إلخ–

وفي كلّ ذلك أهمل الشاعر الجزائري المعاصر هذا الجانب الشكلي، من تضاريس الفضاء النصي، و الحيز الجغرافي الذي يشغله النص، و أهمل الجغرافيا النصية، لغياب ثقافة صناعة الكتاب الأدبي عند البعض،و قلة الإمكانات المتاحة في صناعة الكتاب الأدبي ، وغياب الحوافز أو قلتها ...مما جعل عملية إخراجه معقدة، فيتم اللجوء إلى البساطة و عدم العناية بإخراجه .

أما إذا انتقلنا إلى مستوى النصوص فنجد أن نصوص ديوان" ملصقات"لعز الدين ميهوبي تشكل الاستثناء في العناية بتقديم النص على مستوى الصفحة في شكل صورة ، و تلك الصور تساهم بشكل كبير في تحديد مسار النص، و في تحديد طبيعة التلقي، و قد

ركز الشاعر على الإطار الطباعي للنص ،حرفا و جملة وسطرا،و استخدم السواد بكثرة داخل الصفحة، بل لجأ في بعض النصوص إلى استخدام الأرضيات القاتمة مما أثر على التلقي البصري للنصوص،كما استخدم أحجاما أكبر من المعتاد لبعض الحروف أو الكلمات " مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها و بين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها ، فضلا عن أنها بذلك توجه بصرالقارئ " (08) وتلفت انتباهه إليها على اعتبار أن الحجم الكبير تأكيد على أهمية الكلمة . و من ذلك في ملصقات ميهوبي :

- ص 44 : في بلادي.. لعنةُ **العلم** تعكرْ

... هكذا الوضعُ يفكرْ

- ص 50: في بلادي ساد تجارُ المبادئْ

صادروا **الشمسَ**

... و أعدوا ما استطاعوا

من **مخابئْ**

-ص53 : في بلادي ..

لا تقل إني **شاعرْ**

...إن ما يبدعه الخلق جميعا...

لا يساوي كعب "**ماجر**"!

فالعلم أصبح لعنة في الجزائر ،بعدما سيطر الجهلة على أجهزة التسيير و السلطة، فتشكل وضع جديد،أصبح من الصعب تغييره،وقد قام هؤلاء بمصادرة الشمس،التي تكشف كل شيء،و بالمقابل أعدوا المخابئ لمواجهة الطوارئ.وقد حرص الشاعر عزالدين ميهوبي على إبراز الألفاظ الدالة بصريا،فالنص الشعري خلاصة قراءة الشاعر للواقع اليومي و السياسي في الجزائر.

فكلّ أيقونة علامية من الأيقونات الموظفة في النص الشعري ، لها وظيفتها و دلالاتها الرامية إلى تشكيل النص الموازي البعيد عن المألوف، المتراوحة بين الحضور و الغياب، " فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما ، و يحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت و المكتوب الممحو، و بناء الدلالة

في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين معا" (09) و هي حالة عامة شملت معظم الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة ، برزت في نصوص شعرية معينة، دون غيرها، فرضها السياق العام للنص، أو رؤية الشاعر العمدية ،و نفسيته و مشاعره .

فالصوت لم يعد هو المسيطر على النص الشعري الجزائري المعاصر، بل أصبح البياض، أو بالأحرى الصمت، هو الذي يشكل الجزء الكبير من النص لأن الشعر " إذا كان يقول بالصوت فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، و ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة و كثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح،و عندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة ، إذ تكف عن نثريتها و هي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها.." (10)و هذه الدلالة و الإيحاءات يتولى القارئ كشفها من جهة، و يساهم بذلك من جهة أخرى في بناء النص مجددا، و تحديد مجاله و سيرورته، بالرغم من تلك النقلات الزمنية و المكانية مع القراءة التي "تضيف بعدا يتجاوز محدودية النص الماثل في تشكيله و تخلق فضاء زمنيا يتكون من فعل القراءة نفسه.حين يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية، و سد الفجوات و التي بها يتمثل أو يتشكل حدث آخر أو أحداث أخرى، و كأن قراءة النص تعني – في الوقت نفسه– إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا و مستقاة من تجاربنا "(11) و التي تفاعل فيها البصري مع السمعي ، و المساحة البيضاء مع المساحة السوداء داخل النص، والتناوب الذي يحدث بينهما ******* و الحاجة لكل واحد منهما في كل مرة .

و الحقيقة أن هذه التغيرات التي لحقت بالقصيدة العربية المعاصرة جعلتها " تزداد التصاقا بعالم الكتابة و رموزه و ابتعادا عن عالم السماع و المشافهة ولا شك أنها تحاول أن تظهر أن محصولها من الفكر كان معقدا و متداخلا و أنها من ثم تستحق أن تقرأ بأناة و أن تعاد قراءتها مرات ومرات وقد تكون هذه الإشارات علامات يهتدي بها المسافرون في ليل القصيدة أوالسابحون في بحرها غير أن الذي لا شك فيه كذلك أن البحر مع كثرة العلامات والحواجز لم يعد بحرا .. وأن كثرة العلامات يمكن أن تشكل عوائق خاصة إذا غمضت دلالة الإشارة و كثيرا ما تكون كذلك ، و قد تتحول الإشارات في مثل هذه الحالة

تؤدي عكس ما يراد منها ، فبدلا من أن تعمق الشاعرية قد تزيد الإحساس بوجود النزعة النثرية في القصيدة المعاصرة "(12)

ولا تكتمل دلالة الفضاء البصري في المتن الشعري الجزائري المعاصرإلا بطريقة كتابة النص الشعري في الورقة، أي الحيز المكاني الذي يشغله النص بانتقاله من التشكيل الخطي إلى الفضاء الصوري ،و هو أيضا لم يهتم به الكثير من الشعراء الجزائريين الذين كانت دواوينهم و قصائدهم نمطية ،لم تخرج عن السائد ،وكانت مجرد رجع الصـــدى، أو صدى الصدى،و محاكاة للشعر العربي في المشرق،أو للشعر الغربي في بنـــاء الـــنص، وكذا في التعامل مع الفضاء النصي .و بالمقابل كان هنـــاك شـــعراء آمنـــوا بالتجريـــب الشعري، إن على المستوى النصي أو على مستوى الفضاء النصي ،و نقلوا القصيدة مـــن القراءة إلى السماع في حركة مضادة ،ومن ذلك عمل الشاعر ميهـــوبي فـــي نصـــيّه ؛ وساطة " من ديوانه ملصقات ،و "الباب" من ديوانه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس " .

بساطةْ ..
في بلادي..
كلُّ شيء صارَ
محكومًا
بقانونِ
الـــ...
الو...
الوســـ..
الوسا..
الوساط..
الوساطةْ.. (13)

الصمتُ يفتشُ عن كلمةْ
ا
الــ
الصـــ
الصمـــ
الصمتُ ..
البابُ يخبئ نعشا "(14)

فالشاعر عز الدين ميهوبي قدم نصه الأول و الثاني في شكل متقطع، ليشكل كلمة "الوساطة" ، و كذا الصمت بشكل متدرج،فكل مرة يضيف حرفا للكلمة حتى تتشكل كليا، ولم يستعمل هذه الطريقة إلا مع كلمات معينة ، تعبر عن واقع اجتماعي ساد في الجزائر، و تركيزه عليها ،هو طريقة لتنبيهنا لخطورة الوضع، عن طريق طريقة كتابتها.فالوساطة أصبحت قانونا حياتيا في الجزائر ، و الصمت هو الوسيلة المثلى للنجاة من الموت.

أما الشاعر نور الدين طيبي في نصه " نادية "، فإنه تعامل بطريقة عكسية مع الفعل" ينتظر"، حيث حذف في كل سطر حرفا من الفعل ، تاركا القارئ يكمل الفعل كل مرة ، للدلالة على أن الانتظار مستمر في الزمان و المكان ، فالنص قد انتقل من السماع إلى القراءة البصرية :

و الفتى..
بذل الدمع من مقلتيه مطر
و مضى ينتظرْ
و مضى ينتظرْ
ينتظرْ
ينتظـ ...
ينتـ ..
ينـ ..(15)

وقد يلجأ الشاعر إلى إنقاص حجم الكلمة في كل سطر موال، للتأثير على القارئ بصريا، كما في نص" شمال جنوب" للشاعر عبد الغني خشة ، أو يغير طريقة القراءة من اليمين إلى اليسار،لتصبح من اليسار إلى اليمين،كما في نص " البوهالي" لإبراهيم قرصاص :

و حال الجنوب
دليل
دليل
دليل
دليل
دليل
دليل
دليل
دليل (16)

يا رجع الصدى
خانك
في الوجع
القديم
حتى
أفناك (17)

ففي نص " البوهالي" ،لم تضف طريقة الكتابة للنص أبعادا تذكر، ولم تخرج النص من إطاره العادي إلى أطر أخرى ، أما نص " شمال جنوب"********** فجماليته تظهر مع القراءة الشفوية لا مع القراءة البصرية.

و قد يجمع الشاعر بين الرسم والكتابة اللغوية التي تقرأ من داخل الرسم ليشكل الصورة الكلية ،مثلما فعل الشاعر فيصل الأحمر في نصه " عراء المشنقة " (18)حيث كتب النص داخل إطار حبل المشنقة المتعرج، ليبرز أن كلماته مشنوقة ، و هي آيلة للموت إذا لم يحفظها القارئ.
فالمشنقة تقتل الشاعر كما تقتل كلماته ، و قد أراد أن يجعلها الشاعر وسيطا بصريا ليزيد من دلالات النص، الذي يقرأ من اليمين إلى اليسار، لكن في شكل دائري ، كلمة فكلمة، يحس القارئ و هو يتابع النص أنه يذهب في اللاجدوى و العدمية باندماجه فيه:



والجدير بالانتباه هنا كون كلمة عراء موجودة عبر ثلاثة وسائط جغرافية نصية: العنوان، ثم مركز الحلقة التي تشكلها المشنقة–الرسم–،ثم المعنى اللغوي المؤدى من خلال كون القصيدة المكتوبة كلّها جملة واحدة فقط."عراء مضى نازعا كلّ شيء،مداه،بلاده..."فالكلمات–أسماء– كلها تحل بدل المفعول به، فالفعل "نزع"يشمل كل المكونات اللغوية ، وكل الأسماء داخل المشنقة منزوعة ليحل العراء..و هنا يتضح جيدا دور الفضاء النصي في إنتاج المعنى حينما يتم توظيفه جيدا ، فالمعنى الواحد يمر عبر ثلاثة وسائط تعبيرية.

لقد سيطر البياض عند الكثير من الشعراء الذين تركوا المجال للعين التي تصنع عالم النص وتحاول تحديد هندسته عمارته والاستمتاع به بصريا قبل كل شيء .

كما أن بعض الشعراء الجزائرين يكتبون النصوص التي هي في الأصل عمودية على طريقة شعر التفعيلة فالشاعر عزالدين ميهوبي في ديوانه الأول " في البدء كان أوراس "كتب أبياته العمودية في نصه " مرثية القدس" :

- لا .. لن تموتَ على الصليبِ مدينتي ياقدسُ تيهي ... و ارسميني هُياما !
- فأذوبُ في الشعرِ المربعِ.... ناسكا و أقول للأمسِ الحزينِ...سلاما

على الشكل التالي :

لا .. لن تموت ...
على الصليب مدينتي !
يا قدس تيهي ...
و ارسميني هياما !
فأذوب في الشعر المربع ... ناسكا
و أقول للأمس الحزين...
سلاما

وكذا البيت الشعري : لعينيكِ .. أحملُ كلَّ الأماني فهل يحملُ القلب صخرك بعدي !

كتبه هكذا :

لعينيك ..
أحمل كلَّ الأماني
فهل يحمل القلب
صخرك بعدي !

وكذلك الشاعر عاشور فني في نصه " الزائر" من ديوانه " زهرة الدنيا" كتب الأبيات الشعرية العمودية على الشكل الحر و من ذلك بيته :

من أي صبح مزجت الضوء بالعنبِ حتى توهج عنقودًا من الذهبِ

الذي شطره إلى أسطر شعرية :

من أي صبح
مزجت الضوء بالعنب
حتى توهج عنقودا من الذهب

ولجوء الشاعر إلى كتابة البيت العمودي على طريقة شعر التفعيلة، وسيلة لجذب القارئ الذي له موقف من القصيدة العمودية،وعند البعض من الشعراء لا يعدو الأمر إلا أن يكون مسايرة للسائد لا غير و هذا ما يجعل التجربة النصية خالية من الأهمية، فالذين رسخوا هذا التقليد هم عموديو الخمسينيات و على رأسهم الشاعر نزار قباني، لذا يغلب الاعتقاد أنها كانت حيلة انتقالية من السائد العمودي إلى السائد الحر ..طريقة ذكية لجعل عين القارئ آنذاك تتعود على كسر العمودين المتوازيين.

فاعتماد الشاعر الجزائري –مع غيره من الشعراء العرب المعاصرين– على التفعيلة،" أدى إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساسا على الأذن اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي و إلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر ، و بذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معاشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد و سماع وأصبحت اللغة كأداة موسيقية و من ثم أداة زمنيةو تشكيلية معا"(19)

بل إن البعض من الشعراء الجزائريين زاوجوا بين القصيدة الحرة و القصيدة العمودية و البعض منهم كتب نصوصه على طريقة النثر، مثل عياش يحياوي في ديوانه "عاشق الأرض و السنبلة" و فيصل لحمر في بعض نصوصه و غيرهما من الشعراء...:

عاشق الأرض والسنبلة

مع اللوز أزهر في جوف قريته .../ مع القحط أفرع في كل زاوية مظلمة .../ مع دمعة اليتم إساقط الورق الحضنويّ .../ مع النغم الساحلي توارى وفي جيبه رخصة الفقراء .../ وخارطة إلغد مبتلة بالضباب .../ على هضبة تكتوي باوار الحنين .../ توقف ثم استدار .../ وابحر في صمت قريته .../ لحظة .../ مقلتاه بحيرة شمس .../ غمامة فجر تلوب تلوب .../ وملء حقائبها رغبات الفصول .../ وتابع ضيعته .../ كان يجهل ما خلف خارطة الزمن القروي .../ ويحسب أن جميع الرجال رجال ./ وأن

نقاط ثم سطر ←―――― آسيا

دوائر ثم تحتها نقط ←―――― أوروبا

ثم قوس ثم قوس ثم سطر ←―――― سوريا

ثم العراق ونجد... أردن... فالكويت

ما كان أروع شعرنا

في نور أو أحلام أو إلهام، هاجر، ثم ميمي تلك...

... (ماذا كان يا ربي اسمها ؟)

شقراء أو حمراء أو سمراء أو سوداء

أو بيضاء أو من خلف صبغ، تحت لون قرب زيت

هيا نغير وجهها، هذي الدنى المسكينة...

خاتمة:

لقد تعدد و تنوع الفضاء النصي، في المتن الشعري الجزائري المعاصر بحسب رؤيـــة كل شاعر، و بحسب تجربته و ثقافته ومقدرته الفنية و رؤيته للشعر و للعالم النصي ، و خلفياته الكتابية ، فهو موظف لغاية معرفية، و لهدف فني عند البعض وهو تقليد و مسايرة للسائد عند البعض ،والقارئ الفطن سيكتشف التجربة المؤسسة و الأصيلة والمبنية علـــى التراكمات المعرفية ، من التجربة الزائفة التي يسعى صاحبها للتقليد.

و قد نجح الكثير من الشعراء في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر و كسبوا قراءً جدد و أظافوا للشعر مساحات جديدة نحن في حاجة إليها .

إحالات المداخلة:

* لمزيد من التفصيل عن مستويات تحليل النص راجع كتاب حاتم الصكر " ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر ، إجراءات و منهجيات –

** لمزيد من التفصيل عن تيبوغرافية الصور و الرسوم راجع كتاب سعيد الغريب النجار : الإخراج الصحفي .الدار المصرية اللبنانية ط2001،01.ص147-229.

*** عزالدين ميهوبي : ملصقات "شيئ كالشعر" منشورات أصالة للإنتاج ،سطيف،الجزائر،ط01، 1997..ص 119.

**** المصدر نفسه.ص139.

***** عامر شارف : الظمأ العاتي . منشورات إبداع،الجزائر،ط01، 1991.ص54

(01) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في نوسم الإعصار.منشورات بداع، الجزائر ، ط01، 1995.

ص33.

(02) المصدر نفسه.ص33.

(03) الأخضر شودار: شبهات المعنى.

******القصيدة البصرية مصطلح لطراد الكبسي و قصيدة البياض أو الفراغ لبول شاوول و في العالم الغربي هناك مصطلح الشعر المجسد أو الشعر الحرفي أو قصيدة العلامات ...

(04)محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط1998،1 ص 22.

(05)نصر حامد أبوزيد: النص و السلطة و الحقيقة " إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة". المركز الثقافي العربي، لبنان ، المغرب، ط04، 2000 ، ص11.

(06) محمد الماكري: الشكل و الخطاب" مدخل لتحليل ظاهراتي" . ص271.

(07) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ص 347.

(08)سعيد الغريب النجار: الإخراج الصحفي.الدار المصرية اللبنانية،ط01، 2001، ص 30.

(09)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث..دار توبقال للنشر المغرب،ط3، 2001.ص153

(10)صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية المعاصرة. دار الآداب ، لبنـــان، ط01، 1995، ص 223.

(11) رجاء عيد : القول الشعري " منظورات معاصرة" .منشأة المعـــارف ، مصـــر ، ط1995،01،ص07.

(12)أحمد درويش: في نقد الشعر . " الكلمة و المجهر ". دار الشروق،مصـــر،ط01، 1996.ص 118.

(13) عز الدين ميهوبي : ملصقات . ص 32 .

(14) عـــز الـــدين ميهـــوبي : كـــاليغولا " يرســـم غرنيكـــا الـــرايس . منشـــورات أصالة،الجزائر،ط01، 2002.ص 15

(15)نورالدين طيبي : نص نادية .م القصيدة ع 1994/03.ص 93.

(16) عبد الغني خشة : شمال ..جنوب .ج النصر

(17)إبراهيم قرصاص : البوهالي .م القصيدة ع1996/05.ص36.

*********جاء النص بهذ الطريقة عندما نشر في جريدة النصر أما عندما طبـــع الديوان فقد تغير التعامل مع الشكل الكتابي للنص ، و كتبت كلمة دليل بحجم خطي واحد و ثلاث مرات فقط.

(18)فيصل الأحمر : أشواق المتناهي في الصغر.ديوان مخطوط.

(19) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث" مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية ". دار النهضة العربية، لبنان، ط1984،03، ص 202

سيميولوجيا التواصل اللغوي عند الحيوان ــ نصا الجاحظ حول "نملة" و "هدهد" سيدنا سليمان نموذجا.

أ/ عـــايدة حوشي
جامعـــة- بجايـــة -

الملخص:

تتضمن هذه المداخلة مقاربة تنظيرية و تطبيقية لقيمة التواصل السيميائي اللساني عند السيميائيين اللغويين، و ذلك انطلاقا من إسهامات اللسانيين في ضوء المعطيات اللغوية المتعلقة بفاعلية اللغة الحيوانية و دخولها الجريء في عملية التواصل العلاماتي. ، علما أن الجاحظ قد أسس إرهاصا فعليا لميكانيزمات العلامة التواصلية ، و بالتالي إعمال طرائق التواصل اللغوي بشكل مميز جدا عند الحيوان ، الأمر الذي سيموضعنا في جانب هام للتفريق بين وجهتين للتواصل السيميائي ، وهما اللغوي و غير اللغوي.

إذ نسعى من خلال هذه المقاربة أن نجيب عن الإشكال الموالي:

إلى أي مدى يمكن القول: إن سيميولوجيا التواصل تكتفي بالعلامات غير اللغوية فيما يخص الحيوان ؟

أليس الوقت مناسبا للإجابة الفعلية عن إيصال حيواني سيميائي. يمكننا من خلاله تجاوز طابوهات العلامة اللغوية الإنسانية؟

سنحاول مقاربة الإجابة مع الجاحظ و المشتغلين في مبحث الزوسيميوتيك (Zoosemiotic) .

ــ **التواصل اللّغوي عند ومع الحيوان:**

يعتبر الأخذ بهذا العنصر النوع الأبرز في التواصل الذي اهتم بتوضيحيه مجموع المهتمين بالتواصل وعلى رأسهم جاكوبسون. والقول بالتواصل اللغوي قد يبعد الأذهان من عمق عما نريدُ التوصل إليه. فلو قلنا الجانب اللّغوي عند الحيوان يكون من الصعب تحديد لغة حيوانية إنسانية بالمعنى الصحيح؛ إنّما أصوات هي منطقٌ وحسب في

أغلب الأحيان، وغير قائم المصوّت فيها على عنصر الإدراك في عملية تواصله مع الآخرين.

يقول ميشال زكريا: " ترتبط اللغة بصورة وثيقة بالإنسان وبيئته. وتكمن أهميتها في كونها تتيح للإنسان إتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته وتيسر له التعبير عن آرائه وأحاسيسه وإيصاله للآخرين فيحقق بذلك ذاته في المجتمع الذي يعيش فيه" ونظرًا إلى الأهمية القصوى التي تحتلها اللغة في حياة الإنسان فإنّه من الطبيعي أن نتساءل من الخصائص الأساسية التي تجعل منها ميزة خاصة بالإنسان، وكيانا مختلفا بالنتيجة، عن مجموعة الأصوات التي بإمكان بعض الحيوانات إصـــــــدارها " [1] ومن هنا لنا أن نقر بمجال التناول الذي يفترضُ توضيح معنى اللغة الحيوانية أولاً وكيف يمكنها أن تشكل لغة تشبيه أو مطابقة للغة الإنسانية أن صحّت .....

إنّ المنطق الرئيس والعام الذي تجدر الانطلاقة منه هو : كون اللغة الإنسانية غير مساوية تمامًا للّغة الحيوانية. في حين قد تصطدم ببعض التماثل عند الجاحظ يجعلنا إمّا أن ندحض أو نثبت فكيف ذلك؟

تعتبر اللغة الإنسانية لغة ذات طبيعة خاصة ترجع بالضرورة إلى سمة الإنسان العقلية والإدراكية ضف إلى ذلك تمكنه من لغة تستطيع الإيصال بالشفوي والمكتوب على السواء. فإذا أردنا مقارنة لغة إنسان مثلاً بالطريقة التي يمكن أن ننظر فيها إلى الذباب سنواجه مشكلة تحديد طبيعة اللغة ذاتها. فالإنسان بإمكانه استخدام عدة طرائق لإحداث هذا المفهوم وذلك وفق طبيعته الجينية..... [2] في حين الذباب يبقى حبيسا لطابع خاص لا يمكن أبدًا أن يتماثل فيه مع الإنسان وبالتالي فتقديمنا لهذا الطرح من هذه الوجهة المنطقية قد يجعلنا أمام طرح خاص أكثر منه الطرح المتعارف به وعليه بين الألسنيين وهو الغاية من قولنا:

هل يمكن أن تكون لغة الإيصال الحيواني لغة مماثلة للغة الإيصالية عند الإنسان ؟؟ وهو ما يمكننا تناوله بهذا الشكل:

السيميو إيصال عند الحيوان ومعه:

يسمى هذا الفرع من الدراسة " السيمياء الحيوانية (Zoosemiotics) وهو مجال دراسي يعنى أساسًا بإبراز طابع اللغة الحيوانية في التواصل فيما بينها ومع الإنسان كذلك. فهي عبارة عن: " لغات حيوانية (عددها تقريبا 600) تتميز في أشكالها البدائية عن طريق التواصل بواسطة علامات " [3] وبالتالي فهو نموذج دراسي لكل اللغة الحيوانية.

يقول جاكوبسون : " عندما نتوجه من العلوم الأنثروبولوجية المتـــــخصصة نحو البيولوجيـــــا (biology) وهو علم الحياة الذي يشمل العالم العضوي برمته تصبح أنواع التواصل الإنساني المختلفة مجرد جزء من حقل بالغ السعة من الدراسات، قد يعنون هذا الحقل الواسع بما يلي: " طرائق التواصل وأشكاله التي تستخدمها الأشياء الحية المتنوعة" وهنا نواجه انشطارا حادا فليست اللغة فقط هي التي تختلف جوهريا عن كل نظام تواصلي تستخدمه الكائنات غير الناطقة، بل جميع أنظمة التواصل عند مستخدمي اللغة (وتنطوي جميع هذه الأنظمة على وظيفة اللغة الأساسية) " [4] لأنّ مجالا أوسع من مشكلات التواصل هو الذي ينطوي على اتصال بلغة إنسانية كما أكدّ جاكوبسون وذلك رغم كون هذه اللغة هي أساس حقل التواصل لأنّ الصوت بطبيعته عند الإنسان أهم من غيره إذا قوبل بشيء من عدم الإدراك من قبل باقي المخلوقات (الحيوان).

إنّ ما يفصل بشكل دقيق بين الملحين هو: " بضع خصائص جوهرية، تفصل بشكل ملحوظ العلامات اللفظية عن جميع أنواع الرسائل الحيوانية: منها على سبيل المثال قوة اللغة التخييلية والإبداعية وقدرتها على التعامل مع التجريدات والتخييلات والتعامل مع الأشياء والحوادث بمعزل عن المكان أو: الزمان وبشكل مغاير لوجود الحيوانات المقتصر على ا لـــ (هنا) و (الآن) " [5] وهنا بالذات نجد أن اللغتين لا يمكنهما أن تكونا بالمستوى نفسه حتى وإن بدا الأمر على خلاف ما هو عليه عند العلماء كما أراد أن يبرزه الجاحظ في أكثر من مرة. لأننا أردنا بالتواصل اللغوي عند الحيوان ما يقترب كثيرا من لغة الإنسان عند الجاحظ.

يقول الجاحظ في هذا المستوى: " ما يعجز عنه الإنسان مما قدر عليه الحيوان"

" والقسمة الأخرى ما أودع صدور صفوف سائر الحيوان، من ضروب المعارف وفطرها

عليه من غريب الهدايات وسخّر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة، والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية والأغاني المطربة فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة.... فبلغت بعفوها وبمقدار قوى فطرتها. من البديهة والارتجال، ومن الابتداء والاقتضاب، مالا يقدر عليه حذاق رجال الرأي و .... ثم جعل الإنسان ذا العقل والتمكين.... وصاحب الفهم و المسابقة.... متى أحسن شيئا كان كلّ شيء دونه في الغموض عليه أسهل وجعل سائر الحيوان وإن كان يحسن أحدها مالا يحسن أحذق النّاس..... فأحسنت هذه الأجناس بلا تعلم ما يمتنع على الإنسان وإن تعلم" (ج1. ص:5)

فالاختلاف الواقع بين الإنسان والحيوان هو اختلاف خلقي على اعتبار ما ذهب إليه الجاحظ، وهو بتعبير نعوم تشومسكي مثلما رأينا اختلاف جيني (Génétique) أمّا مجال تفوق الحيوان على الإنسان مثلما ذكر الجاحظ فهي مسألة نسبية في بعض المواطن فالإنسان عاجز عمّا أتى به الحيوان إلى حدٍ ما لكن لا مجال للمبالغة الكبيرة بين الكائنين، فالمبالغة تمكن أكثر في قول الجاحظ: " مالا يقدر عليه حذاق رجال الرأي، وفلاسفة علماء البشر، بيد ولا آلة، بل لا يبلغ ذلك النّاس أكملهم خصالاً وأتممهم خلالا.... فصار جهد الإنسان الثاقب الحس الجامع القوى المتصرف في الوجوه، المقدّم في الأمور يعجز عن عفو كثير منها" (ج1. ص: 36).

لأنّ مجال المقارنة لا يكون بالمقدرة بقدر ما يكون بالخصائص التي يختلف فيها صوت الحيوان عن الإنسان أو اللغة بصفة عامة.

يقول جاكوبسون : " إنّ الانتقال من " السيمياء الحيوانية " Zoosemiotics" إلى الكلام الإنساني هو قفزة نوعية هائلة، وهذا يناقض العقيدة السلوكية المهجورة التي مفادها أن " لغة" الحيوانات تختلف عن لغة البشر من حيث الدرجة فقط لا من حيث النّوع ونحن لا يسعنا من جهة أخرى إلاّ أن نشارك الاعتراضات الناشئة حديثا على المستوى اللساني ضد: " دراسة أنظمة الحيوان التواصلية ضمن إطار اللغة البشرية نفسه تلك الاعتراضات التي حفزها عدم وجود، وهذا شيء يمكن افتراضه، " استمرارية بالمعنى التطوري، بين قواعد اللغات الإنسانية وأنظمة الحيوان" (6) ومن هنا نستنتج أنّ الجاحظ في زمنه قد أراد أن يعكس إلى أي مدى يمكن أن تفهم لغة الحيوان المميزة عن لغة

الإنسان، ورغم كونه يقر بالفرق بين الإنسان والحيوان في العقل إلا أنّه يدرس لغة الحيوان ضمن إطار اللغة الإنسانية.

لقد سبق لأرسطو أن كان معينا للجاحظ في كتابه الحيوان. وهو يقول عن مسألة اللسان عند الحيوان مقارنة باللسان البشري: " ولسان الحيوان موضوع في الفم تحت الحنك وهو بقدر قول القائل في:

جميع الحيوان المشاء على حال واحد فأمّا في سائر الحيوان فهو على أنواع
مختلفة إذا قيس هو إلى ذاته، وإذا قيس إلى الحيوان المشاء فلسان
الإنسان مرسل، لسين جادّ عريض لكي يستعمل في العملين اللّذين وصفنا
أعني في حس مذاقه الرطوبات لأنّ الإنسان جيد الحس جدا أكثر من سائر الحيوان" [7]

أمّا جانب الأصوات فيرى أرسطو أنّ : " اللسان العريض موافق لجودة الكلام.... فأمّا الحيوان

الدمي الذي له أربع أرجل ويلد حيوانا فليس لصوته تفصيل إلا بفضل يسير جدا... فأما ما كان من الطائر صغيرا فهو كثير التصويت، ويستعمل اللسان بتصويت يعرض بعضه معاني بعض، وجميع الطائر يعلم ذلك. وآخر يعرف الأصوات أكثر من آخر...." [8]

لقد ذهب أرسطو في توضيحه اللسان إلى إعمال الفرق والمقارنة بين الحيوان وهو صنيع الجاحظ ذاته لكن الفرق بين كليهما هو أن الجاحظ لم يميز الحيوان عن الإنسان، بمقدرة إنسانية عقلانية أشمل إنما عمد إلى توضيح أن هناك ما يفوق فيه الحيوان الإنسان وبشيء من المبالغة حتى عند الحاذق من العاقل، وهو ما نقابله بقول أرسطو المعاكس تماما لمذهب الجاحظ: " امتياز الإنسان على سائر الحيوان " [9] أي تأكيد أرسطو على تجاوز الإنسان للحيوان في الصوت علما أن الصوت أبرز ما يجمع بينهما لأن الكتابة لا مجال لذكرها هنا ولا حتى الإشارة في كليتها إلا جانب منها وهي بهذا الشكل لا تدخل في مضمار بحثنا لأنها معين غير لغوي.

وهنا بالذات علينا تمييز ما يجب ذكره من تواصل سيميولساني وحسب بين الإنسان والحيوان دون سواء فكيف يحدث هذا؟

يشكل الصوت والتصويت قاعدة هامة للخوض في هذا المجال الإيصالي.... فلو قلنا إن الصوت الحيواني غير لغوي في مقابل الصوت الإنساني ضمن اللغة البشرية سنكون أمام محطات هامة في " الحيوان" لتبين هذا؟

علما أن الصوت ي ليس التصويتي ذلك أندريه مارتينيه: " ولدينا مقابلة لا تعبير تصويتي" لماذا تصويتي بدل صوتي" ، الأخير هو أكثر اتساعا إنه يعني صوتا إجمالا، وصورة عامة صوتا يعودُ إلى اللغة الإنسانية، ولكن الأمر ليس دائما بينا بينما " تصويتي" أكثر دقة إنه يرجع إلى التشويش الناشئ عن الذبابات المزمارية" [10] وهذا التمييز هام لكونه سيجعل من الصوت عند الحيوان في جانب تصويتي أكثر منه صوتي لأن المدلول بتعبير سوسير لن يكون مدركا بالمعنى الذي يدرك من خلاله المدلول في اللغة الإنسانية إلى حد بعيد. المجنون والطفل الصغير بشكل نسبي.

إن المحتوى الدلالي ضروري للأخذ بالجانب التصويتي كما يؤكد أندريه مارتينيه" محتوى دلالي وتعبير تصويتي يعني أن ثمة إحالة إلى الواقع المدرك، وهذا ما دعاه سوسير بالمدلول" [11] وذلك لأنّ التصويتي في هذا المستوى حسب مارتنيه أفضل من الصوتـــــي أي (Vocale) أفضل من (Phonique) وهي مراجعة لكل ما عنى بين صوتيا مفهوم اللسان في عناصر اللسانيات العامة (Eléments de linguistique générale) [12]

فإذا عدنا إلى الجوانب التصويتيه عند سوسير نلفيها متبادلة في دائرة الإبلاغ بين المتكلم والمستمع لأن التصوير بصورة أكوستيكية يخص أكثر شيء: " القسم الخارجي الذي " يشمل نزيز الأصوات في انطلاقها من الفم ووصولها إلى الأذن " [13] فإذا طرحنا السؤال الموالي كيف سيجب عنه الجاحظ:

وإلى أي مدى يمكن أن يحدث التصويت عند الحيوان في اكتمال الدورة الكلامية مثلما عبر عنه سوسير علما أن دورةه عند الإنسان هي دورة واضحة المعالم، كما أنّ الجانب الصوتي واضح في اللغة الإنسانية، فهل التواصل دائما بالدرجة نفسها ــ صوتيا ــ بين الإنسان والحيوان وبين الحيوانات ذاتها ؟ ؟

إنّ اللفظ للسامع " [14] كما يقول الجاحظ واللفظ غالبا ليس الصوت أو التصويت وهو ما دعا سوسير إلى ضبطه كمفهوم بهذا الشكل : " وفعلا فإنه من الأمور الجوهرية أن نلاحظ أن الصورة اللفظية لا توافق تماما الصوت نفسه وأنها ذات طبيعة نفسية، شأنها

في ذلك المتصور الذي يقترن بها لأن التلفظ بصوره اللفظية يحمل أصواتا يتلفظ بها وكما يقول أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: " إنه الحدث التاريخي الذي يتكون من عبارة تم إنتاجها أي من جملة تم إنجازها..... وحتى لو قبلنا التعارض المنهجي الذي أقامه سوسير بين الكلام المصمم بوصفه مجموع الحوادث المشاهدة والتي يعدها اللساني معطيات، واللغة وهي الموضوع المجرد والمبني لكي يتم الكشف به فإنه يبقى أننا لا نستطيع أن نعزوا إلى الكلمات وإلى الجمل. المكونة من اللغة معنى لا يحيل إلى حدث التلفظ ." (15)

ولأجل هذا رأى الجاحظ أن اللفظ قد جعل لشيء، وأما الصوت فلشيء آخر:

" وفهمك لمعاني كلام الناس..... ينقطع قبل انقطاع فهم الصوت مجردا وأبعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك ما كان صياحا صرفا وصوتا مصمتا ونداء خلاصا ولا يكون ذلك إلاّ وهو من بعيد من المفاهمة وعطل من الدلالة، فجعل اللفظ لأقرب الحاجات والصوت لأنفس من ذلك قليلا والكتاب للتاريخ من الحاجات ....." (ج1. ص: 47.48)

فالجاحظ على علم بأن اللفظ ليس الصوت، وأن الكتاب ليس الصوت ولا اللفظ والصوت قد يكون تلفظا متواصلا دون معنى، أما اللفظ فالقرب موضحه، وهنا بالذات نجد الجاحظ غير مقرن الفرق بالتوضيح ولا بالعلاقة التي قد يكون فيها الإنسان مماثلا فيها للحيوان من جانب التصويت، إذ أن الإنسان بمقدوره : " أن ينتج العلامة الصوتية بفضل تقنية التصويت التي يشاركه فيها الحيوان. فقد اهتدى إلى آلات النطق وشغلها التشغيل الكفيل بتوليد الصوت الدال أو العلامة الصوتية كلما لزم الأمر " (16) فالصياح صوت والصوت المصمت صوت والنداء الخالص صوت، لكن اللفظ هو ما يستخدم للقريب والصوت ما تجاوزه . ومن تعريف الجاحظ للسان نجد أنه لا يبتعد عن رأي سوسير ولا عن رأي مارتنيه في توضيح ما يمكن أن يتلفظ به من خلال التصويت عن طريق اللسان:

" واللسان يصنع في جوبة الفم [وهوائه الذي في جوف الفم] وفي خارجه وفي لهاته. وباطن أسنانه مثلما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس،

وكلها صور وعلامات وخلق مواثل ودلالات فيعرفُ منها ما كان في تلك الصور الكثيرة تردادها على الأسماع.... وعلىمثـــــل ذلك عرفوا معاني الصوت.... " (ج1. ص: 70).

إذ يقترن الصوت بالمعنى عن طريق قناة السمع وذلك ليعرف معناه في اللغة الإنسانية بشكل شامل بالأساس، فانطلاقا من اللفظ والصوت كما يقول نعيم علوية: " واللفظ المفرد واللفظ المركب في جمل هما عماد اللغة الصوتية وهما يؤديان مزيجا من الأصوات ليكون هذا المزيج الصوتي صورة في ذهن السامع " (17) أما إذا خص كائنا دون الإنسان فالجاحظ يواصل إطلاق الأحكام دون تحليل عمق الظاهرة في هذا المستوى بالذات.

" وبمثـــــل ذلك اشتـــــد حضر الدابة مع رفع الصوت حتى إذا رأى سائسه حمحــــــم" (ج1. ص: 76.)

وكأننا بالفهم متحققا مع هذه المخلوقات لكننا دائما لابد أن ننطلق من البون الشاسع بين اللغتين الحيوانية والإنسانية تبعا لطبيعة كل منهما، وكما يضيف جاكوبسون: " إن عدد الإشارات المميزة التي ينتجها الحيوان محدودة تماما لذلك فإن المجموعة الكاملة للرسائل المختلفة مساوية لشفرتها إن الخصائص المذكورة في أعلاه، المميزة لبنية أية لغة إنسانية غير مألوفة من الحيوانات تماما بينما كانت هناك خصائص أخرى كان يعتقد في الماضي بأنها تقتصر على الكلام البشري – قد تبين الآن أنها موجودة أيضا في أصناف متنوعة من الثدييات" (18) فقد ترجع في مجموعها إلى العادة أكثر منها إلى الفهم والإفهام و المفاهمة.

يقول ميشال زكريا: " إن المقدرة اللغوية الخاصة بالإنسان لا يمكن في تقديرنا اكتسابها عن طريق الترداد أو إشارة الاستجابة الحافز في عملية تشريطية تشبه مثلا العملية التي يخضع لها الفئران في المخبرات العلمية، وهذا يخالف الأوهام الشائعة في هذا المجال والتي تغلب على تفكير البعض "، (19) فلما نكون بإزاء قبول أو رفض أو امتداد صوتي لحيوان يقابل الحيوان فيه مسألة بالقبول أو الرفض؛ هذا أبدا ليس معناه فهم أوإدراك للمسألة اللغوية وتجسدها في صور ذهنية حيوانية في مقابل لغة الإنسان، فكما يؤكد جاكوبسون " وفيما يتعلق بالمحاولات الحديثة لتعليم القردة العليا عن طريق استخدام بديل بصري عوضا عن اللغة الإنسانية. فإن النتائج أظهرت دلائل كبيرة على وجود هوة

سحيقة بين العمليات اللسانية الإنسانية والعمليات السيميائية البدائية للقردة وعلاوة على ذلك فإن استخدام مثل هذه " المعجمية" يفرضه المروض على حيوان حبيس لتقتصر على العلاقات المباشرة بين كائن إنساني وحيوان مروض "، [20] وبما أننا لا نريد التوقف عند الأصوات غير اللغوية. فعلينا أن نتوجه للجاحظ وكيف أصبح الحيوان والحشرة ناطقا مبينا مثل الإنسان تماما:

يقول الجاحظ: " إطلاق الناطق على الحيوان: وقد يشتقون لسائر الحيوان التي يصوّت ويصبح اسم الناطق، إذا قرنوه في الذكر إلى الصامت، ولهذا الفرق أعطوه هذه المشاكلة وهذا الاشقاق فإذا تهيأ من لسان بعضها من الحروف مقدار يفصل به على مقادير الأصناف الباقية كان أولى بهذا الاسم عندهم، فلما تهيأ للقطاة ثلاثة أحرف، قاف، وطاء، وألف

وكان ذلك هو صوتها، سموها بصوتها ثم زعموا أنها صادقة في تسميتها نفسها قطــــاة ....." (ج5. ص: 7

ورغم هذا تبقى بعيدة عن الإدراك الفعلي لكل ما تنتجه من حروف ورغم الزغم أنها تخبر خبرا صادقا.

ورغم مشابهة صوت بعض الحيوان لصوت الإنسان، إلا أنّ الإنسان جينيا ليس الحيوان في النشأة والخلق كالخنزير:

" وإذا ضرب فصاح لم يكن السامع يفصل بين صوته وبين صوت صبيّ مضــــروب" (ج4.ص: 95).

فالذي يستوقفنا أكثر هو الحيوان الهندي المحاكي الذي يسمى الببغاء نظرا للتقطيع الذي شهده صوته مثل القطا.

" وكما سموا الببغاء بتقطيع الصوت الذي ظهر منه " (ج3. ص: 516).

وليس عند الببغاء إلا حكاية صور الأصوات " (ج7. ص: 104).

فالجاحظ هنا على وعي بأن صورة الصوت تلفظ وحسب أي تصويت دون وعي بالدلالة، لذلك لن يكون ما يقطعه الببغاء من أصوات وألفاظ ذا قيمة إيصالية بالدرجة نفسها عند الإنسان، وإن ظهرت الجمل سليمة من جانب نطقي* فليس الأساس منها هو التواصل لانتفاء عنصر الإدراك، فهذا منطق ــ من النطق ــ وليس كلاما

إبلاغيا، لكن الجاحظ سيوقفنا لا محالة عند نوعين من الكائنات التي تتماثل نطقا وإدراكا وإيصالا والتي هي:

1 ــ الحشرة : (النمل) وتواصله مع سيدنا سليمان:

يذهب الجاحظ إلى أنّ النمل في الكتاب المقدس نملٌ مقدسٌ كذلك لا هو بسمة الحشرات في عمومها ولا هو بمنزلتها الإيصالية في حياتنا العادية كبشر. فهو يدخلنا عالما إيصاليا خاصا بين النبي سليمان – عليه السلام– والنمل الذي بإمكانه التواصل معه فنسأل أليس هذا دحضا لكل مافات؟

" ومن العجب أنك تنكر أنها توحي إلى أختها بشيء والقرآن قد نطق بما هو أكثر من ذلك أضعافا وقال رؤبة بن العجاج.

لو كنت علمت كلام الحكل علم سليمان كلام النمل

و قال الله ــ عز و جل ــ:" حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يا أيها النمل أدخلوا مساكنهم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهو لا يشعرون فتبسم ضاحكا من قولها

وقال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي" (ج4. ص: 8. 9).

فتوقفنا عند لغة النمل يجعلها لغة إيصالية تامة الجوانب، ذات فاعلية بين سيدنا سليمان وتواصله مع النمل، وكيف أنها مدركة لعدم شعور سيدنا سليمان لوجودها وكيف أنها أمام واجب تحذير قريناتها بلغة فهمها سيدنا سليمان وتجاوزت مستوى إيصاليا فقط بين الحشرات، إلا أن هذه العملية الإيصالية ليست بمقدور كل متكلم اللغة الإنسانية لأن سيدنا سليمان أوتي المقدرة على مخاطبة هذه المخلوقات لكن الأهم هو تحقق ميزة الإدراك والتواصل بين سيدنا سليمان والنمل.

يقول الجاحظ: " فقد أخبر القرآن أنها قد عرفت سليمان وأثبتت عينه وأن علم منطقها عنده. وأنها أمرت صويحباتها بما هو أحزم وأسلم ثم أخبر أنها تعرف الجنود من غير الجنود وقد قالت " وهم لا يشعرون" (ج4. ص: 9).

ثم يؤكد الجاحظ على نوعية منطقها وكلامها فيقول:

" و نخالك أيها المنكر تبسمه بحالهن أنك لم تعرف قبل ذلك [الوقت وبعده شيئا من هذا الشكل من الكلام ولا تدبيرا في هذا المقدار، وأما ما فوق ذلك فليس لك أن تدعيه،

ولكن ما تنكر من أمثاله وأشباهه وما دون ذلك، والقرآن يدل على أن لها بيانا، وقولا ومنطقا يفصل بين المعاني التي هي بسبيلها فلعلها مكلفة ومأمورة منهية، ومطيعة عاصية فأول ذلك أن المسألة من مسائل المجالات وإن من دخلت عليه الشبهة من هذا المكان لناقص الرؤية ردي الفكرة....." (ج4. ص: 9).

وهو نوع من التأكيد العقلي من قبل الجاحظ على قداسة هذا الكلام وبيان النملة لما ذكره القرآن الكريم فالمخبر عن المسألة خبره صادق منزه، وخبر لسيدنا سليمان لا يقل عن ذلك درجة فالمسألة لا نقاش فيها ولا بد لكل عقل أن يؤمن بها وبما نصت عليه بخصوصية الكلام وبيان النملة وإدراكها الأمور بلسان مبين علما أن سيدنا سليمان قد أوتي المقدرة لفهم هذا الكلام. فلو كان العكس هو الواقع لما كان قد حدث التواصل، علما كذلك أن النملة لم تحدثه مباشرة بل تواصلت مع صويحباتها وهو سمعها.

الهدهد وسيدنا سليمان:

إذا كان سيدنا سليمان قد سمع النملة فحال الهدهد ليست كذلك، فقد أورد الجاحظ خبره مع سيدنا سليمان ضمن عنصر: " نشر الأخبار في العراق" إذ قال:

" وذلك مشهور في الحمام الهدي إذا جعلت بردا. قال الله عز وجل – وذكر سليمان وملكه الذي لم يؤت أحدا مثله– فقال: وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد "
إلى قوله: أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين " فلم يلبث قال الهدهد " جئتك من سبإٍ بنبإٍ يقين إني وحدت امرأة تملكهم وأوتيت من كلّ شيء ولها عرش عظيم" قال سليمان: " إذهب بكتابي هذا فألقه إليهم" وقد كان عنده من يبلغ الرسالة على تمامها من عفريت، ومن بعض من عندعم علم من الكتاب، فرأى أن الكتاب أبهى وأنبل وأكرم وأفخم من الرسالة عن ظهر لسان وإن أحاط بجميع ما في الكتاب وقالت ملكة سبإ:
" يا أيها الملأ إني ألقي إلى كتاب كريم" فهذا مما يـــــدل على قــــدر اختيــــار الكتـــــب" (ج1.ص: 97).

يعكس الجاحظ بهذا النص قيمته إيصالية هامة بين الطير والنبي سليمان ــ عليه السلام ــ وكذا بين الطير وملكية سبها إلى جانب الملكة والنبي سليمان إذ بين وفق ما جاء في القرآن الكريم كيف أنّ الطير المتمثل في " الهدهد" قد تواصل مع النبي الكريم بالكلام" بالأصوات المشكلة للألفاظ " فكان وأن حمل رسالة صوتية تحمل مردا لوقائع بعينها. ثم ما فتئت الرسالة الصوتية التي حملها الهدهد. تصبح رسالة مكتوبة يحملها

يشكل ثان إلى ملكة سبإ التي تعكسها بدورها لقومها في شكل صوتي وهو نوع من الحمار بالتصويت والسمع تارة ثم بالمكتوب تارة ثانية والملفت للإنتباه كذلك في هذا التواصل هو مقدرة الهدهد على حمل الأصوات مكتوبة ومصوتة وإن كان هناك غيره من يستطيع حملها من العفاريت والجـ... إلا أن سيدنا سليمان آثر أن يكون الهدهد هو المتواصل معه ومع بلقيس لأنّ هنا الهدهد من الطيور ليس بصفات سائر الهدهد.

"....... وابن عباس إن كان قال ذلك فإنما عنى هدهد سليمان عليه السلام بعينه فإنّ القول فيه خلاف القول في سائر الهدهد" (ج3. ص 513).

لأنه هدهد سيدنا سليمان دون غيره.

" قلنا : إن الله تعالى لم يقل: وتفقد الطير فقال مالي لا أرى هدهدا من عرض الهدهد فبلو يوقع قوله على الهداهد جملة ولا على واحد منها غير مقصود إليها، إليه لم يذهب إلى الجنس عامة ولكنه قال: " وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد " فأدخل في الاسم الألف واللام يجعله معرفة فدل بذلك القصد على أنه ذلك الهدهد بعينيه.

وكذلك غراب نوح وكذلك حمار عزيز، وكذلك ذئب أهبان بن أوس فقد كان لله فيه وفيها تدبير، وليجعل ذلك آية لأنبليائه وبرهانا لرسله " (ج4. ص: 80).

فإن كانت هذه المسألة غير متأتية لمد حضها من الخصوم الذين يرفضون كلام الهدهد يجيب الجاحظ .

" فإن قال الـ...... ما نعرف كلام الذئب ولا معرفة الغراب. ولا علم الهدهد قلنا : نحن ناس نؤمن بأن عيسى عليه السلام خلق من غير ذكر وإنما خلق من أنثى.... فسألتكم عما ألهم الهدهد، هي المسألة عما ألهم الطفل في الحنة فإن قال قائل: فإن كان ذلك القول كله الذي كان من الهدهد إنما كان على الإلهام والتسخير" (ج4. ص: 82. 83).

والجاحظ بهذا إنما يجعل المسألة منزوية في ركنها الذي لا يستطيع إنسان مؤمن دحضه لأن كلام الهدهد بهذا الشكل تشبيه بكلام الإنسان ومطابق له، وبالتالي لا يمكن أن نضع في أذهاننا أنه يماثل حيوانا عاديا من الطيور، إنما فقط إلهام لهذا الطير بعينه من قبل الله تعالى حتى يكون مدركا للغيب وحاملا للرسائل المكتوب منها والشفهي وهي لغة إن ظهرت في شكلها ضمن التواصل اللغوي الإنساني تبقى لغة عليا لا يمكن أن تستند إلى

الضوابط نفسها التي تحكم الأصوات وتجلياتها عند الطيور في تواصلها مع الآخر مثلما تثبته الدراسات اللغوية المعاصرة.

يقول رومان جاكوبسون:" لقد تكشف التقابل التقليدي بين اللغة الإنسانية والتواصل الحيواني كمثل التقابل بين الظواهر الثقافية والظواهر الطبيعية عن أنه تقابل مبسط بشكل مبالغ فيه فالإنقسام بين الطبيعي والتربوي يثير مشكلة معقدة تمام التعقيد وطبقا لمفاهيم ثورب (Thorpe) يدل بناء التواصل الحيواني ضمنا على تواشج واضح للمكونات الفطريـــــة [الطبيعة] وتلك المكتسبة بالتعلم " [21] فوقف هذه الخصائص لن يكون الهدهد الطبيعي تماما في منزلة هدهد سيدنا سليمان والمتواصل معه كذلك أي لو كان سيدنا سليمان لم يؤت المقدرة على فهم لغته و الرسائل التي يحملها لما فهم ما قاله هذا الطائر. لكنه لن يكون أبدا في منزلة الطيور العادية و مقاييسها اللغوية التي تقاس بها عند اللغويين.

يواصل جاكوبسون قائلا: " وقد أثبت ذلك عن طريق أصوات الطيور الصادحة بالغناء الذي كانت عزلت عن رفيقاتهن من الطيور لأخرى في أثناء فترة وجودها في البيوض. وهي لا تربي بمعزل تام فقط بل إنها تجارب معينة يتم تعطيل حاسة السمع عندها أيضا. وهي مع ذلك تظل تؤدي الشكل الفطري للغناء الملائم لطبيعة أنواعها أو حتى الملائم للهجة الأنواع الثانوية وإن نموذج الغناء هذا " غير متكلف أساسًا" فقد تطرأ عليه. بعد محاولات تدريجية تصحيحات وتحسيسات" [22] فالملاحظ على الطيور في غنائها العادي أنه وسيلة إيصالية غير لغوية وبما أن الهدهد من الطير. فإن الهدهد العادي قد يدخل ضمن هذا الإطار الإيطالي لغويا،أما هدهد سيدنا سليمان فهو مندرج ضمن تواصل لغوي تام المعالم بالسماع والتصويت وكذلك بالتصويت والإسماع . أما بالنسبة للطير العادي فإنّ تجرية على السماع كما يؤكد جاكوبسون " : وإذا أبقت حاسة السمع لدى الطير سليمة وعاد إلى بيئته الطبيعة فإن نوعية آدائه تتحسن ويمكن أن تنمو ذخيرة الغناء لديه لكن هذا كله يحدث في فترة نضج الطير" [23] ومن هنا يمكننا الوصول إلى القول : " إن هذا النوع من الكائنات تتحكم فيه تركيبته البيولوجية والفطرية حتى يكون مصوتا لكن ليس لغة إنسانية إنما أصواتا حيوانية غير لغوية. كالصراخ. والأصوات المختلفة عدا الغناء.

يقول ميشال زكريا: " يمكننا تشبيه هذه المعلومات التي تقوم بعض الطيور بإيصالها إلى بعضها البعض عن طريق سلوك معين بإنسان يتصرف في الحقيقة نتيجة خوف شديد انتابه فيركض أو يصرخ مذعورا ولا يمكننا من واقع علمي تشبيهها بالمعلومات المتوافرة. عندما ينادي شخص الآخرين قائلاً : " انتبهوا هناك خطر محدق بنا "[24] وبالتالي فهمها كان الببغاء محاكيًا للإنسان وبيئته إلا أنَّ هذه المحاكاة هي محاكاة بيولوجية ليس إلاَّ ومهما كان الطائر مفردًا فلن تكون مميزات الصوتية بالدرجة التي يصوت بها الإنسان أما النملة والهدهد فموقعهما اللغوي خاص في التحليل ووفي الحيوان وفي القرآن على السواء.

وهي كائنات تدخل مجال التواصل اللغوي بكل تجلياته لأنها ذات خصوصية في الطرح عند الجاحظ ونظرته للغة.

إن الفرق الواضح بين اللغتين هو فرق أساسُ في الإدراك وطريقة استخدام الأصوات والتي يمكن شرحها بهذا الشكل:

الإدراك: تماثل لغة النمل ولغة الهدهد مع لغة التواصل الإنساني أظهرها الطرح ذاته في تمكين سيدنا سليمان من التواصل مع هذه الحيوانات. أما واقع الإمكانية عند الحيوان العادي فتنتفي عنه صفات الإدراك.

" ولعل الذين ينظرون إلى اللغة كتحقيق فكري يعتقدون أن باستطاعة أي حيوان ...، اكتساب لغة معينة إلا أن هذا الاعتقاد في الواقع هو اعتقاد خاطئ، ذلك أن الدماغ الإنساني لا يتصف فقط بكونه أكبر حجما من دماغ القرد مثلا بل يظهر اختلافا أساسيا من حيث النوعية والبنية ومعروف في هذا أن بعض الأقزام الذين لا يتعدى حجم دماغهم نصف حجم دماغ الإنسان العادي يمكنهم استعمال اللغة بصورة مقبولة "،

[25]، ونرى الأسد يتواصل تواصلا غير لغوي رغم كونه كما يقول أرسطو: " ومن الحيوان ليس له مخ كثير أعني الحيوان الذي عظامه قوية صفيقة مثل عظام الأسد " [26] لأنّ توفر الحيوان والإنسان على السواء على دماغ ومخ لا يعني أبدا أنهما متماثلين في إدراك اللغة يواصل أرسطو قائلا: " ولم يحتج الإنسان إلى مقاديم الرجلين بل هيأ له الطباع بدل الرجلين المقدمتين: عضدين ويدين و < قد قال أناسا غورس إنه> لهذه العلة أعني أن للإنسان يدين- صار أعقل وأحكم من جميع الحيوان > والأولى أن نقول إنه لكونه أعقل الحيوان > صارت له يدان لأن اليدين آلة من الآلات فأما الطباع فهو يبقى

أبدا على حاله. فلهذه العلل صار الإنسان أحلم من جميع الحيوان" [27] وهنا نلاحظ جيدا أن العقل أبرز ما في الدماغ والذي خص به العاقل من غير العاقل حتى لا تدخل مجال لغته ولا يصبح غير اللغوي لغويا وإن تقاربت المناطق (منطق الببغاء) وهو أمر لا يختلف عنه اثنان.

فحتى لو قلنا إن عملية تكرار الأصوات عند الببغاء عن طريق المحاكاة هي عملية شبيهة بالتكرار عند الطفل وكيفية تعمله نقول: " إن طبيعة التواصل التكيفية" التي شدد عليها بحق البيولوجين المحدثون تتجلى في ..... الكائنات العضوية الدنيا والعليا التي تكيف نفسها لبيئتها الحياتية أو بالعكس التي تكيف هذه البيئة وأحد الأمثلة البارزة جدا على القدرة على تكوين التكيفات المستمرة والمكثفة هو قدرة الطفل على المحاكاة" ومن ثم التعلم الخلاق للغة من الوالدين أو....." [28] لكن يبقى أن نضير إلى أن هذه الفترة التي يماثل فيها تعلم الطفل مع تعلم الحيوان هي مرحلة تمهيدية فقط عند الطفل تتطور بتطور النمو العقلي لديه عكس.

ما يحدث عند الحيوان فرغم التطوير لا يرقى عقله إلى ما يتعدى هذه المرحلة الفطرية. ولو يمر تجار متعددة.

الجانب الصوتي:

يقول أندرية مارتينه: " إن الصواتة هي دراسة الطريقة المبتكرة التي يتنفيسد بواسطتها كل لسان من الموارد التصويتية كي يؤمن التواصل بين مستخدميه ومن بين الخيارات النطقية كلها تحتفظ الصواتة بعدد معين منها قابل لتحقيق نتاجات تماثل سمعيا إنها تلك الخيارات التي يستخدمها المتكلمون كي يميزوا مختلف لأحداث المعنوية بمقابلة بعضها مع بعض، وكي تباينات بين تلك الوحدات تتابع في السلسلة الكلامية" [29] فإذا كان هذا مفهوم عمل الصواتة فقد يكون تتابع سلسلة الكلام عند الببغاء شبيها بالنطق العام للإنسان لكن مهمة هذا الجانب العلمي يختص بالأساس باللسان البشري دون غيره.

يضيف أندريه مارتيه: " إن تفوق الإنسان على الغراب يعزى إلى أنّ الإنسان قادر على الجمع بين صرختين مختلفتين وعلى تفريد واحدة من الأخرى (أو الثانية من الأولى ولا طائل في أمر ترتيبهما فهذا عائد إلى الألسن) وهذا ما نطلق عليه معاينة التجربة وبدون ريب فمعاينة التجربة هذه في نطاق ما هي أصلية ربما ستجعل الاتصال ملتبسا" وهنا يزداد فضولنا لنسأل مارتينيه بشكل بسيط لماذا؟ يجيب:

" فلنفترض أن غرابا أطلق صرختين بالتتالي ليفرق الأولى عن الثانية، هل نعتقد أن غرابا آخر سيفهم؟ لكي نفهم أن نوجد إذا صح القول، القاسم المشترك للصرختين الشاعر هو الذي يسعى للتقريب بين صرختين إنه يدرج معا كلمات لم يعتد الناس وضعها في سياق واحد خشية ألا تفهم إذا قرأتهم قصيدة، يجدر بكم أن تجهدوا أنفسكم قليلا لكي تتبينوا ما تتضمنه التقريبات غير المتوقعة " [30] وهو بون شاسع بين صرختين للغراب في مقابل صرختي الشاعر ذلك أنّ مقدرة الإنسان الصوتية تتجاوز بكثير الوقوف على فوينم (Phomène) بل تتعداه إلى مونيمات (Monèmes) وكذلك مورفيمات (Mophème) لأنها بكل بساطة خاصية يقدم بموجبها الإنسان للأصوات معاينها أي جعلها في سلسلة الكلام تحمل دلالتها في التتابع وفق خصائصها المميزة أي كما يحكم مارتينيه:" على كل حال من يقول لنا أن الغربان لا تستطيع الجمع بين صرختين ؟ إن الأبناء الثاني (للشاعر) أبناء الشكل المدرك للمونيم وحدات متتابعة فونيمات هو بدوره في غاية الأهمية" [31]

من جانب آخر فالتصويت عند الإنسان لغاية إيصالية هامة تؤكد الجدول من الصوت لا التغريد من أجل التغريد فالشكل المدرك في هذه المونيمات بوحداتها الصوتية" الضمانية لثبات الدوال إنه الضمانة على أ، قيمة المونيم لن تأثر في الشكل المدرك الذي نسبغه عليه" [32] لكن تبقى ملاحظة هامة في هذا المجال لابد من إيرادها هي أن : " أصوات لا يمكن أن نفهم أو تحدد أو تصنف أو تفسر إلا في ضوء المهمات التي تنجزها في اللغة...... وعلى الرغم من أن الفونيم عنصر يساعد على إبراز المعنى. إلا أنه هو ذاته خلق من المعنى إن ما يميزه من كل العناصر أو المكونات اللغوية الأخرى وبصورة أكثر عمومية منكل القيم السيميوطيقية هو كونه رمزا سلبيا" [33] وقيمته هذه متعادلة بين اللغتين (البشرية والحيوانية).

أما القيمة الإيصالية للصوت وارتباطها دائما بالمعنى أي إلحاقها كدال بمدلول فإنه : " إذا أمكن لشكل الدال أن يتغير من جراء القيمة التي يسب..... المرء في كل لحظة على المدلول فإننا سننتهي إلى سديم، وسنتعرض للإدراكات أكثر بكثير من تلك التي تصادفها في الحياة التي تصادفها في الحياة اليومية وبالرغم من جودة هذه الأداة التي هي اللغة الإنسانية فنحن نعلم جيدا أننا لا نتفاهم على ما يرام في بعض الأحيان " [34] فحتى لو كانت اللغة الإنسانية نابعة من صوت مرتبط بالمعنى، ودخوله في سلسلة من

التتابعات التي تجعل الصوت مجازا لدلالة منتفية؛ فإن إدراك الإنسان ومنطقه وتوفر شروط التواصل بينه وبين بني جنسه قد تجعل التواصل لا يتحقق في أحيان كثيرة. وهنا بالذات نقول: رغم نسبية هذا الأمر إلا أنه واقع عند الكائنين الإنسان والحيوان مع نزول المجنون منزلة الحيوان في منطقه وتتابع الأصوات في السلسلة الكلامية ذلك أن غياب عنصر الإدراك يجعله بعيدا عن تحقق التواصل مثله مثل الببغاء تماما؛ أي القدرة على التلفظ دون وعي بقيمة التصويت، كما يمكن السماع دون أن يتصور عما يسمع مفاهيم بعينها وهنا يظهر أن المنطق شيء، والوعي به وبإبلاغ الرسائل شيء آخر، والتصويت شيء، ووصول الدلالة شيء آخر .

الهوامش:

[1] – ميشال زكريا الألسنة (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر 1983. ص: 19. 20

[2] – Naom. chomsky . Essais sur la forme et le sens trad de l'anglais par : joelle sampy . ed du seuil paris 1980. p : 81.

(3) – A j Greimas et J oseph Courtes .Sémiotique dictionnaire résonné de la théorie du langage. Tome 1. Hachette Paris.1979.P :424 .

[4] – رومان ياكوبسون. الاتجاهات الأساسية في علم اللغة.تر: علي حاكم و حسن ناظم.المركز الثقافي العربي.2002. ص:83

[5] – المرجع نفسه ص: 83. 84.

[6] – الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ص: 85.

[7] – أرسطو طاليس أجزاء الحيوان. تر: يوحنا بن البطريق تحق وتق: عبد الرحمن بدوي. وكالة المطبوعات الكويت.1974. ص: 17.

[8] – المصدر نفسه ص: 113. 114.

* بعد أن يصدر الجاحظ هذا الحكم يعود إلى مقدرة الإنسان على المحاكاة وتفوقه على الحيوان لاحقا أنظر: أبو عثمان بن بحر الجاحظ. كتاب الحيوان. تحق و شر: عبد السلام هارون.دار الكتاب العربي.1969. بيروت لبنان. ج6. ص: 465

[9] – المصدر ص: 99.

[10] – أندريه مارتينيه. وظيفة الألسن و ديناميتها. تر: نادر سراج.دار المنتخب العربي.ط1. 1996. بيروت لبنان. ص: 39.

[11] – أنظر المرجع نفسه ص: 35.

[12] – فرديناند دو سوسير. دروس في الألسنية العامة تر: صالح القرمادي وزملاؤه. الدار العربية للكتاب.1985. ص: 33.

[13] – الحيوان. ج1. ص: 45.

[14]- أوزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر.القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر: منذر عياشي. طبعة منقحة. المركز الثقافي العربي.ط2. 2007. ص: 646.

[15]- نعيـــــم علوية. نحو الصوت ونحو المعنى. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. ط1. غشت (آب) 1992. ص: 7.

[16]- المرجع نفسه. ص: 8. 9 .

[17] – الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ص: 84.

[18]- ميشال زكريا. الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام. ص: 22.

[19]- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ص: 85.

* في هذا المستوى بالذات عند الببغاء العادي؛ يشكل عنصر المحاكاة قاعدة خصبة لكلامه وتصويته: " وبهذا الخصوص بالضبط أثار المفهوم البيولوجي للمحاكاة انتباه اللسانين من جهة أخرى حلل البيولوجين أنماط المحاكاة المتنوعة عندما تتكشف عن التواصل. فالتطور المتباين الذي يقابل ما يتسم به انتشار التواصل من تقارب الذي يعمل لنظير فقال للانتشار يشغل بـ.... اهتمام علم اللغة والبيولوجيا كذلك " أنظر الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ص: 89. 90. وبما أن لغة الببغاء ظاهرا فقط نشاط لغوي فإن ميكانيزماتها غير لغوية في علاقات التواصل (انتفاء الإدراك).

* المسألة ذاتها موسعة عند الجاحظ: ج4. ص: 77. 78. 79. 80 إلى 93.

[20] – الاتجاهات الأساسية في علم اللغة. ص: 86.

[21]- المرجع نفسه. ص: 87.

[22] – المرجع نفسه. ص: ن .

[23]– الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام. ص: 20 . 21.

[24] – المرجع نفسه. ص: 21.

[25]- أرسطو طاليس. أجزاء الحيوان. تر: يوحنا بن البطريق. تحق. عبد الرحمن بدوي. ص: 84.

[26]- المصدر نفسه. ص: 207.

[27] – الاتجاهات الأساسية في علم اللغة . ص: 93.

[28]– وظيفة الألسن وديناميتها. ص: 189.

[29]– المرجع نفسه. ص: 41.

[30]– المرجع نفسه.. ص: 41.

[31]– المرجع نفسه. ص: 42.

[32]– المرجع نفسه. ص:ن

[33]– رومان ياكوبسون. 6 محاضرات في الصوت والمعنى تر: حسن ناظم علي حاكم مصلوح. المركز الثقافي العربي. ط1. 1994. ص: 143 (المحاضرة السادسة) .

[34]– وظيفة الألسن وديناميتها ص: 42.

تداولية الخطاب المسرحي مسرحية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم-أنموذجا-

أ/ فطومة لحمادي
جــامعة – تبسة –

كثيرا ما كانت التداولية تنعت بصندوق قمامة اللسانيات؛ لأنها تدرس كل ما تعتبره اللسانيات فضلة؛فهي-التداولية-تهتم بالبعد الاستعمالي أو الانجازي للكلام آخذة بعين الاعتبار المتكلم والسياق،"وقد عمد الباحثون إلى المنهج التداولي ليمدهم برؤى متعددة،نتيجة لقصور الدراسات الشكلية وإهمالها لمقاربة اللغة في تجليها الحقيقي؛أي في الاستعمال التواصلي بين الناس.[1]"

وكان المنهج التداولي بمثابة ردة فعل على معالجات تشومسكي للغة بوصفها أداة تجريدية أو قدرة ذهنية قابلة للانفصال عن استعمالها ومستعمليها.ومن أسباب ظهور المنهج التداولي القناعة التي مفادها أن المعرفة المتقدمة بالنحو والصوت والدلالة لم تستطع التعامل مع ظواهر معينة ذات أهمية بالغة،ويمكن اعتبار الإدراك المتزايد بوجود فجوة بين النظريات اللسانية من جهة ودراسة الاتصال اللغوي من جهة أخرى سببا آخر للاهتمام بالتداولية [2].

تعريف التداولية:

بالرغم من أن التداولية هي مبحث لساني جديد،إلا أن البحث فيها يمكن أن يؤرخ له منذ القدم حيث كانت تستعمل كلمة (pragmaticus) اللاتينية ،وكلمة (pragmaticos)الإغريقية بمعنى (عملي)،ويعود الاستعمال الحديث والحالي للتداولية (pragmatics)للفيلسوف الأمريكي (CHARLES MORRIS)عام1938م في كتابه(أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالعقيدة الفلسفية الأمريكية البراغماتية (الذرائعية).ففي تعريفه للتداولية يقول:"التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات"،وتعرفها آن ماري ديير (ANNE-MARIE

(DILLER)،وفرانسوا ريكاناتي(FRANÇOIS RĔCANATI)كالتالي:"هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب،شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية"،ويظهر تعريف إدماجي آخر،تحت ريشة فرانسيس جاك (FRANCIS JAQUE)إذ تتطرق التداولية ،كظاهرة خطابية،وتواصلية واجتماعية معا .[3]"

نصل من خلال هذه التعريفات إلى أن الدارسين لم يتفقوا حول تعريف واحد للتداولية؛وذلك لكونها لا تعد "علما لغويا محضا–بالمعنى التقليدي–علما يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة،ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال،ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره،وعليه فإن الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة؛لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات متداخلة،كالبنية اللغوية،وقواعد التخاطب،والاستدلالات التداولية،والعمليات الذهنية المتحكمة في الإنتاج والفهم اللغويين،وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال...إلخ .[4]"إذن التداولية تقع في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة أهمها:الفلسفة التحليلية(فلسفة اللغة العادية)،علم النفس المعرفي،علوم الاتصال،واللسانيات،مما صعب الأمر على الدارسين لتوحيد مفهومها .

ولكن على الرغم من ذلك فإن التداولية تحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

–ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟لماذا نطلب من جارنا حول المائدة أن يمدنا بكذا،بينما يظهر واضحا أن في إمكانه ذلك؟فمن يتكلم إذن؟وإلى من يتكلم؟من يتكلم ومع من؟ من يتكلم ولأجل من؟وغيرها من الأسئلة التي تهتم بها التداولية .[5]

مبادئ التداولية :

تعد التداولية حقلا يعيد النظر في المبادئ التي تتأسس عليها الأبحاث اللسانية السابقة،والمتمثلة في :

–أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة .
–أسبقية النظام والبنية على الاستعمال .
–أسبقية القدرة على الإنجاز .
–أسبقية اللغة على الكلام .

درجات التداولية:

يعتبر الهولندي"هانسون"أول من حاول التوحيد بين مختلف مكونات التداولية؛وذلك من خلال تقسيمه للتداولية إلى ثلاث درجات؛فكل درجة تهتم بالسياق لكن توظيفه يختلف من درجة إلى أخرى،وهذه الدرجات هي:

1- تداولية من الدرجة الأولى:تهتم هذه التداولية بالرموز الإشارية التي تحيل إلى المتكلمين ،والزمان،والمكان،وكذا بدراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب والتي تتحدد مرجعيتها ودلالتها من خلال سياق الحديث.

2- تداولية من الدرجة الثانية:تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي تعبر بوساطتها عن قضايا مطروحة،وهي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوى التلميحي(الضمني)،وأهم نظرياتها:قوانين الخطاب،مبادئ المحادثة،الحجاج،الأقوال المتضمنة...وغيرها.وسياقها موسع لأنه لا يهتم بمظاهر المكان والزمان بل يتعداها إلى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين.

3- تداولية من الدرجة الثالثة:وهي نظرية أفعال اللغة لأوستين،التي تفيد أن الأقوال المتلفظ بها لا تصف الحالة الراهنة للأشياء فحسب بل إنها تنجز أفعالا.والسياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بأمر،أو نهي، أو استفهام،أو غيرها .

تعريف الخطاب:

عرف مصطلح الخطاب تعريفات كثيرة ،وهو يعني لغة "خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه،والخطاب والمخاطبة:مراجعة الكلام،وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا،وهما يتخاطبان[6]"

وورد في المعجم الوسيط:"الخطاب:الكلام،وفي التنزيل العزيز:﴿فقال اكفلنيها وعزني في الخطاب﴾(ص/23) [7]" (إذن يعني الخطاب في المعاجم الكلام المتبادل بين المتخاطبين،وقد ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة ،فمنها ما جاء على صيغة الفعل في قوله تعالى:﴿وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما﴾(الفرقان/63)،والمصدر في قوله تعالى:﴿وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب﴾(ص/20)؛أي آتيناه البينة وزودناه بقدرة على الكلام البليغ.وورد لفظ الخطاب بكثرة عند الأصوليين؛نظرا لكونه الأرضية التي استقامت عليها أعمالهم،و قد عرفه الآمدي بقوله:"اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه."

أما عند الغربيين فلم يحظ بتعريف شاف وكاف؛ وذلك نظرا لاختلاف مناهج الدراسات اللغوية ،فمن الدارسين من نظر إليه من الناحية الشكلية؛أي بمقارنته بالجملة التي يتجاوزها في الشكل والحجم،ومنهم من وصفه من خلال استعمال أي وحدة لغوية،وآخرون ذهبوا إلى وصفه بالملفوظ.[8]

ففي المنهج الشكلي يعرف الخطاب بوصفه الوحدة الأكبر من الجملة؛لذا يهتم الدارس بعناصر انسجامه،واتساقه،وتعالق وحداته بعضها ببعض،بل ومناسبة بعضها للبعض الآخر.أما الاتجاه الثاني فهو المنهج الوظيفي الذي يولي عناية بالوظائف اللغوية التي يحققها المتكلم،فهذا أحمد المتوكل يعرف الخطاب بقوله:"الخطاب يوحي،أكثر من مصطلح النص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية(عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الاتساق الداخلي(الصوتية،والتركيبية،والدلالية،والصرف)بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية(بالمعنى الواسع [9]" (ويقصد بربط التبعية"أن بنية الخطاب ليست متعالقة والظروف المقامية التي ينتج فيها فحسب بل إن تحديدها لا يمكن أن يتم إلا وفقا لهذه الظروف(...)أما عبارة كل إنتاج لغوي فإننا قصدنا إيرادها على وجه الإطلاق دون تحديد لحجم الخطاب لكي تحيل على الجملة أو جزء الجملة أو على مجموعة من الجمل[10]"فيم يمثل المنهج الثالث نقطة التلاقي بين المنهجين السابقين؛أي بين البنية والوظيفة.

أنواع الخطاب:

وللخطاب أنواع أو أنماط عديدة،منها ما يتعلق بغرض الخطاب كالخطاب السردي،أو الخطاب الوصفي،أو الحجاجي...وغيرها،ومنها ما يرتبط بنوع المشاركة كأن يكون حوارا،أو مجرد مونولوج(خطاب لا يوجهه المتكلم لغير نفسه)،وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون شفويا أو مكتوبا،أو غير ذلك من الأنماط[11]

واستعنا في مقالتنا هذه بنوع من أنواع الخطابات التي تكتنفها الكثير من الإشكالات ؛سواء في تحديد مفهومها أو في كيفية دراستها ،والتي تتمثل في الخطابات المسرحية.

-تعريف المسرحية: إن الفعل الأدائي أو المسرحاني تأكيد على خصوصية المسرح عن غيره من فنون الأداء الواقعي،لذا فالمسرحية تعني "فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب

مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السـرد[12]"،أو بعبـارة أخرى إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل مـا يتوفر عليه من إيحاءات ومعطيات خارجية؛أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج.

إذن فالمسرحية تعمل على نقل النص المسرحي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؛أي من النص المكتوب إلى العرض.لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هـو:هـل المسرحية نسخة من الحياة الواقعية،أم أنها مجرد محاكاة لها؟

يقول ألارديس نيكول في هذا الموضوع:"إذا كنا نأخذ(بـرأي أن المسـرح صورة تعكس الواقع)، فإن المسرحية تكون فترة مقتبسة من الحياة،ومعنى هذا أن هـدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبقا للأصـل لمشهد في الحياة،ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحاديث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العاديـة،ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة[13]"

لكنه في الوقت نفسه ينتقد هذا الرأي بقوله:"إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء،فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء،إلا أن لحظـة من التفكر فيها،قمينة بأن تكشف لنا عن زيفها،وبصرف النظر عما يخطر ببال الإنسـان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق(...)تسجل الحيـاة كمـا هـي فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو مـن المسـتحيلات[14]"إذ لا يمكـن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات بمجرد أنها صـورت مشـهدا، أو وضـعا طبيعيـا، أو اجتماعيا بطريقة مطابقة للواقع ؛لأن الغاية من العمل المسرحي هو التأثير في جمهـور المتفرجين الذين تختلف طبائعهم ،وأمزجتهم، وثقافاتهم ،وأهواؤهم.

إذن لا نستطيع أن نعتبر المسرحية تصويرا حقيقيا للواقع،وهذا مـا ذهـب إليه"كولرج"في قوله:" المسرحية ليست نسخة للطبيعة،بل هي محاكـاة لهـا[15]"،وهـذه المحاكاة ليست أية محاكاة لأن خشـبة المسـرح تحـول الأشـياء والأجسـاد الواقعـة عليها،وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء والأجساد[16]

فالمسرحية تبحث عن عالمها الخاص بها و المميز لها؛لأنها في البداية كانت نصا مكتوبا حوله العرض إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللامحـدودة ،حيـث إن الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علامة ثابتة الدلالة

إلى كونها طاقة إيحائية ومركزا من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض،وهي تفاعل بين المشاركين(الممثلين، والمتلقين(الجمهور) من أجل تكييف عناصر العرض المسرحي لإنشاء بنية ممسرحة.

إشكالات تداولية المسرح:

يعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثا جدا يمكن ربطه زمنيا بعقد الثمانينات،فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة،إلا أنها لاقت إشكالات عديدة أهمها:

1- الإشكال الإبستمولوجي،2-الإشكال النظري،3-الإشكال الإجرائي .

فإبستمولوجيا ما طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية؟وأي منهما يستمد نموذجه من خلال استعمال الآخر؟ هل استخدمت التداولية كوسيلة لدراسة الخطاب المسرحي ،أم أنها استعملت التلفظ المسرحي كنموذج تفكر به في مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها؟

فهذا الإشكال توصل إليه "دومنيك مانغونو "DOMINIQUE MAINGUENEAU"من خلال قوله:"أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ المسرحي،فاكتشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه[17]"،وما يدعم قوله هذا أن المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب المسرحي بصفة خاصة،فهي كثيرا ما تلجأ في اختيار مفاهيمها إلى مقاطع درامية من كتابات مسرحية كلاسيكية أو حديثة.

ونظرا لتعدد مفاهيم التداولية ودرجاتها المختلفة نقف أمام إشكال نظري يتمثل في:أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟هذا دون أن ننسى الإشكال الثالث والمتمثل في الإشكال الإجرائي؛ذلك لأن التداولية في مقارباتها المتعددة استطاعت توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن تتمكن من اختراق منطقة العرض،فهذا "باتريس بافيس "PATRICE PAVIS "يؤكد على هذه الإشكالية بقوله:"تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص،من السهولة في الواقع نقل الدراسات التداولية للبرهنة في الخطاب العادي(بعض الروابط المنطقية،مثل:(لكن،مادام،إذا)عند ديكرو-1980) DUCROT 1984)إلى مستوى النص الدرامي،وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة بالنسبة لهذا

النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل؛لهذا تقصى الوضعية المشهدية(scenitique)،مع العلم أن الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض.يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية–تحت أي شكل كانت–والتي استعملت من لدن الممثل الواحد والخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص[18]"

ونتيجة لهذا الإشكال توقفت المقاربات التداولية عند حدود النص الدرامي،ولم تتجاوزه إلا في حالات قليلة،وذلك من خلال المقاربة السيميائية التي اهتم فيها أصحابها بدراسة العلامات المسرحية(كالممثل وصفاته الجسدية،والعلامات المصاحبة...وغيرها)،والبحث عن مساهمتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية والاجتماعية،والثقافية...إلخ،ولكن على الرغم من هذه المحاولات إلا أنها لم تستطع أن تخرج من دائرة النص الدرامي.

البعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام:

تعد نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات التداولية التي كان لها صدى كبيرا في مجال الدراسات اللسانية بالخصوص،وقد أسسها الفيلسوف الإنجليزي أوستين " "AUSTIN"الذي"يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار،إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية[19]"

وانطلق أوستين في تأسيس هذه النظرية من انتقاده للرأي القائل أن اللغة تهدف بالخصوص إلى وصف الواقع،وأن وصف شيء معين لا يمكن له أن يخرج عن إطار الخطإ والصواب،ويؤكد أن هناك بعضا من الجمل لا يمكننا الحكم عليها بالصدق أو الكذب،ولا تصف الحالة الراهنة أو السابقة وإنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها كجمل:الاستفهام،والتعجب ،والأمر، والنهي... إلخ

مفهوم الفعل الكلامي:

أصبح مفهوم الفعل الكلامي نواة مركزية في الكثير من الدراسات التداولية،وفحواه أن كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري،وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية وغايات تأثيرية.

وقد قسم أوستين الأفعال الكلامية إلى مجموعات خمس،هي :

1- الحكميات : (verdictifs)وهدفها هو إصدار الأحكام بناءا على سلطة رسمية،أو أخلاقية،وتشمل كلا من أفعال:الحكم،التقدير،التبرئة،التحليل،إصدار مرسوم .

2- التكليف : (commissifs)ويلزم المتكلم نفسه بأفعال محددة،مثل:وعد،تمنى،التزم،أقسم،تعهد...إلخ .

3- العرضية : (expositifs)والهدف منها الحجاج والنقاش والتبرير؛أي تستعمل لعرض مفاهيم وتبسيط موضوع مثل:أكد،اعترض،مثل،فسر،نقل أقوالا .

4- السلوكيات : (comportemanteaux)هدفها إبداء سلوك معين كالشكر،والترحيب،والنقد،والتعزية،والمباركة،واللعنة .

5- التمرسية : (exercitifs)هدفها إبداء إصدار حكم فاصل؛أي تقوم على إصدار قرار لصالح أو ضد سلسلة أفعال مثل:دافع عن،تأسف،نصح،عين،طالب،نبه...إلخ .

غير أن سيرل انتقد هذا التقسيم؛لأنه لم يراع مجموعة من المعايير أهمها:غاية الفعل،وجهة الإنجاز،أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي...وغيرها.لذا اقترح تعديلا لتقسيم أوستين متمثلا في التقسيم التالي :

1- الأفعال التأكيدية : (assertifs)هدفها هو تعهد المرسل بأن شيئا ما هو واقعة حقيقية .

2- الأفعال التوجيهية : (direrctifs)وتقوم وجهة الإنجاز في الأوامر على حصول المتكلم بواسطتها على قيام المستمع بشيء ما،وذلك بالإغراء،أو الاقتراح،أو اللين،أو النصح،أو بالعنف والشدة .

3- الأفعال الإلزامية : (commissifs)وهدفها إلزام المتكلم بالقيام بشيء ما .

4- الأفعال التعبيرية : (expressifs)وهدفها التعبير عن الحالة النفسية للمتكلم شرط عقد النية والصدق في محتوى الخطاب .

5- الأفعال التصريحية : (déclarations)وهدفها جعل الواقع يطابق الخطاب والخطاب يطابق الواقع[20]

وقد توصل أوستين في مرحلة متأخرة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال هي :

أ–فعل القول:ويراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة.

ب–الفعل المتضمن في القول:وهو الفعل الإنجازي الحقيقي إذ إنه عمل ينجز بقول ما.

ج–الفعل الناتج عن القول:يرى أوستين أن القيام بفعل القول،وما يصحبه من فعل متضمن في القول،يقوم بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر،ومن أمثلة ذلك:الإقناع،الإرشاد،التثبيط،الإستفزاز...إلخ[21]

الفعل الكلامي غيرالمباشر:

يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس "الأقوال التي لا تدل صيغتها على ما تدل عليه،فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات،وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور:"هل يمكنك أن تناولني الملح"التي ظاهرها استفهام،ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب[22]"

إذن فالجملة دلالتها الحرفية الاستفهام في حين أن دلالتها الضمنية هي الالتماس،وهذا ما اصطلح عليه "سيرل" بالاستلزام الحواري،أو الأفعال اللغوية غير المباشرة،وقد اقترح "غرايس" مجموعة من القواعد لتضبط عملية التخاطب وتشمل على:"قاعدة الكم"و"قاعدة الكيف"و"قاعدة الورود"و"قاعدة الكيفية"،وإذا تم خرق إحدى هذه القواعد فينتج لدينا استلزام حواري[23].

الحوار المسرحي:

تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقاتهما الفكرية،والجسدية في كثير من الأحيان.ومن الدراسات المتميزة في إطار التداولية المسرحية ما قامت به"آن أوبرسفيلد"و"أوركيوني"بتطبيقهما لنظرية أفعال الكلام على الخطابات المسرحية،حيث توصلت أوبرسفيلد إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تتجلى في تراكب وضعيتين للتلفظ هما:وضعية التلفظ التخييلي،ووضعية التلفظ المشهدي(فوق خشبة المسرح)،وأن الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتماما كبيرا لصراع الأفكار والعواطف،التي تنتج عن صراع الأفراد والجماعات؛إذن فالمسرح يوظف بصفة

خاصة الخطاب العادي(اليومي) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام[24]"

في حين هناك من يذهب إلى القول أن أفعال الكلام في المسرح ماهي إلا مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع؛لأن حوارها خيالي وليست له أي صلة بالواقع،غير أن هذا القول مردود على أصحابه لأننا نرى أن عناصر الفعل الكلامي ك(الفعل التلفظي) متحققة دائما،فبمجرد أن يتلفظ المتكلم بقول فهو أنجز فعلا،ولو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية،فحينما يقول أحدهم أتوقف عن فعل ذلك الشيء فإذا توقف بالفعل يكون قد حقق من جراء ذلك فعلا رغم كون الوضع الخطابي خيالي .

والمتكلم قبل أن يتكلم،يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة من النمط الآتي:من أكون لأتلفظ بهذا القول؟ما مقام الشخص الذي أخاطبه بهذا الأسلوب؟لماذا أقول له/يقول لي؟...وغيرها .

- أندريه:تأكل بلحا !
- محسن:نعم...وفي شوارع باريس . . . !
- أندريه:آه أيها العصفور القادم من الشرق[25]

لقد أنكر "أندريه" الشاب الفرنسي فعل "محسن" بأكله البلح في باريس ورميه النواة من فمه؛لأنه يعده سلوكا غير حضاري ومنبوذ في البيئة الفرنسية،وقد تمكن من أن يوجه هذا الخطاب إلى محسن لأنه صديقه الحميم،ولولا هذه الصداقة لما استطاع أن يبدي برأيه هذا.إذن فعلى المتكلمين مراعاة وضعية التلفظ situation d'énonciation التي تتضمن المتخاطبين والسياق.

في حين نلاحظ تغير أسلوب الكلام بين"شيخ الأزهر"وصديقه الفرنسي"أناتول"، فبعدما كانا يترافقان معظم الأوقات إلى الحديقة العامة،ويتبادلان الحديث في مواضيع عدة،وهما لا يعرفان صفة كل منهما ،لكن بعد معرفة الشيخ لمكانة "أناتول" وبأنه أكبر كاتب في فرنسا راح يعتذر له:

- الشيخ:سيدي...أنت رجل عظيم...أنت أكبر كاتب في فرنسا...اغفر لي غباوتي[26].

فبعدما كان ينعته بالشيخ العجوز والمخرف أصبح يناديه بالسيد وهذا لمعرفته السلطة التي يملكها هذا الشخص.إذن فالعلاقة أصبحت عمودية؛ لأن محورها

السلطة،وهذا ما غير من طبيعة الخطاب،لذا رفض"أناتول"أن يتعامل مع صديقه من خلال هذه السلطة؛فهو يرغب في أن تكون العلاقة بينهما بسيطة عفوية خالية من أي دافع أو أغراض نفعية،وهذا هو عين التأدب في الخطاب.

شروط النجاح:

لضمان نجاح الفعل الكلامي بين المتخاطبين ينبغي توفر القواعد التأسيسية التي نادى بها "غرايس"،لكن هناك من أطراف الكلام من يخترق قانون التأدب الذي أكدت على أهميته"روبين لاكوف"،وراح يمارس سلطته على الآخرين من خلال خطابات تجسد الفرق بينه وبين الآخرين.وهذا النوع من الخطاب يبرز بقوة في الحوار الذي جرى بين"هنري"مدير تياترو "الأوديون"و"كلوتيلد"حارسة المقاصير.

- هنري:أيتها الحمقاء كلوتيلد!...الليلة

رواية"الأرليزيه"...أتريدين"الأرليزيه"بغير موسيقى؟ !...أعدي محل"الأوركستر" حالا أيتها الشمطاء

!...[27]

هذه النعوت والشتائم وجهها هنري إلى كلوتيلد ؛لأنه يرى نفسه يملك السلطة التي تخول له إصدار هذا النوع من الخطاب،فهو يخترق قانون التأدب (قانون التودد) الذي يؤكد على أهمية إظهار الود إلى المرسل إليه.

الاستلزام الحواري:

كما هو معلوم أن اللغة ليست وسيلة التعبير عن الأفكار أو توصيل المعلومات فقط،بل هي سبب في تحويل الوضعيات بجعل الآخر يعترف بالنوايا التداولية للمتكلم.وانطلاقا من ذلك تلعب الأفعال الكلامية دورا في تحويل مقاصد ومعتقدات المتخاطبين،وذلك من خلال العمليات الذهنية الاستنتاجية التي يقوم بها المتخاطبون والتي لا تظهر في العملية التلفظية .كهذا الحوار الذي جرى بين"أندريه"و"محسن"

- أندريه:أيها العصفور الشرقي!...تعد نفسك لدخول الكنيسة ما معنى هذا؟إننا ندخلها كما ندخل القهوة،أي فرق؟...هنا محل عام،وهنا محل عام...هناك الأورغن،وهنا الأوركسترا.

- محسن:بل هناك السماء [28]

إن إجابة محسن تدل دلالة حرفية على أن الفرق بين المقهى والكنيسة هو وجود السماء،أما دلالتها الاستلزامية(الضمنية)فهي تشير إلى أن محسن من الذين يملكون

بين جوانحهم قلوبا مؤمنة تحترم وتقدس أماكن العبادة(المساجد والكنائس) على حد سواء،على عكس صديقه أندريه الذي جرفته المادية الغربية وأنسته تعاليم الدين المسيحي.

الأفعال الكلامية الجامعة:

إن النصوص مهما كان طولها لا تؤدي بالضرورة دائما أفعالا كلامية مختلفة كالشكر والتهنئة والأمر والوعد...إلخ،وإنما تؤدي فعلا كلاميا واحدا في أحايين كثيرة،وهذا ما نجده في المقاطع الدينية،أو في مقام الشكر أو التعزية وغيرها،وهذا ما لمسناه في المقطع التالي:

- سوزي:لمن هذا؟
- محسن:لك...!
- سوزي:لي أنا؟...شكرا لك يا سيدي...لكن لماذا؟...
- محسن:هذا ما استطعت أن أقدمه إليك،اعترافا بجميلك،فأرجو أن تقبليه مني...!

سوزي:أكرر لك شكري يا...مسيو[29]...

إن هذا الحوار في معظمه يحمل دلالة الشكر،لكن هذا لا ينفي وجود أفعال كلامية أخرى كالاستفهام والتعجب وغيرها لأن العملية التخاطبية لا تقوم على فعل كلامي واحد وإنما تتضافر الأفعال الكلامية المختلفة لتعبر عن الكفاءة التداولية للمتكلمين

وفي الختام نقول إن التداولية استطاعت أن تفتح آفاقا جديدة للدرس اللغوي بعد أن سادته الدراسات البنوية الشكلية،وكذا التصورات التجريدية الذهنية.فهي تمكنت من الاهتمام بالأطراف المشاركة في العملية التخاطبية،وتعتبر أن اللغة مؤسسة تضمن استمرارية الأقوال أثناء الخطاب.ويعتبر المسرح من أهم الميادين التي أثرت الدراسات التداولي بالعديد من الإجراءات حتى أضحت التداولية والمسرح كالعملة الواحدة ذات الوجهين لا يمكن الفصل بينهما .

الهوامش:

[1]–عبد الهادي بن ظافر الشهري،استراتيجيات الخطاب"مقاربة لغوية تداولية"،دار الكتاب لجديد،بيروت لبنان،ط1، 2004،ص21

[2]- نقلا عن: المرجع السابق،ص21

[3]- عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1 2003،ص155

[4]-مسعود صحراوي،التداولية عند العرب"دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي"،دار الطليعة ،بيروت،لبنان،ط2005 ، 1،ص16

[5]-ينظر:فرانسواز أرمنيكو،المقاربة التداولية،ص07

[6]-ابن منظور الإفريقي،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1،ج2،1997،ص275

[7]-إبراهيم مصطفى،حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار،المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية،القاهرة،ط3،(د.ت)،ج1،ص251.

8-ينظر:عبد الهادي ظافر الشهري،استراتيجيات الخطاب"مقاربة لغوية تداوليـــة،ص35–37.

[9]-أحمد المتوكل،قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية"بنية الخطاب من الجملة إلـــى النص"،دار الأمان،الرباط،(د.ط)،(د.ت)،ص16–17.

[10]-المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[11]-ينظر:المرجع نفسه،ص20–21

[12]–أحمد الحمدينو،دروس مسرحية منتقاة من الموقع الإلكتروني:

[13]ألارديس نيكول،علم المسرحية،تر:دريني خشبة،دار سعاد الصباح،الكويت،ط2،ص26

[14]-المرجع نفسه،ص28

[15]- نقلا: عن المرجع نفسه،ص31

[16]-ينظر:سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،مـــدخل إلـــى الســـيميوطيقا "العلامـــات فـــي المسرح"،دار إلياس العصرية،القاهرة،1986،ص241 .

[17]- http://aslimnet.net/ressn-youssefi/msm6.htm
يوسفي،المسرح والتداولية،من الموقع الإلكتروني نقلا عن:حسن

[18]-ينظر الموقع نفسه

-19

[20] ينظر: فرانسواز أرمنيكو،المقاربة التداولية،ص 62-68،و عمربلخير:تحليل الخطاب المسرحي،ص159-160 .

[21]-ينظر:مسعود صحراوي،التداولية عند العرب،ص40-42

[22]-عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي،ص164 .

[23]-ينظر:أحمد المتوكل،دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1986،ص110 .

التداولية و صيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي

د/ قادري عليمة
جامعة- قسنطينة -

تدل نظريات الخطاب على تطور الدراسات المعاصرة التي لم تعد نموذجا مستقلا أو منغلقا على نفسه و إنما أصبحت لها علاقة بعدة حقول معرفية متشعبة و مرتبطة في الوقت نفسه، كما أنها أصبحت تعد من النماذج الدالة و الواعدة، فلم تعد لها حدود تفصلها عن الدوائر المعرفية المتباينة.

أدى تواجد هذه العلاقات المتعددة و المتباينة إلى اعتبار تحليل الخطاب نقطة التقاء و تقاطع عدة معارف و علوم تهدف كلها إلى تطوير العلم ليس في مجال تحليل الخطاب الأدبي فقط و إنما في جميع مجالات العلم الإنساني لما تشهده تطورات تكنولوجية في ميادين الإتصالات بجميع أنواعها.

يقول جابر عصفور: "فخطاب الخطاب يجمع في نسيجه العلائقي ما يصله بدوائر علوم اللغة و الإجتماع و السياسة و الفلسفة و التاريخ و الأدب و الإحصاء و الرياضيات فضلا عن علوم الإعلام و وسائل الإتصال و الدراسات الثقافية و الأدبية و غيرها"[1].

و على هذا الأساس اكتسبت كلمة "خطاب" عدة دلالات لها علاقة بما يدور في المشهد الثقافي المعاصر و ما يحتوي عليه من مميزات على عدة مستويات. كما أن هذه الكلمة (خطاب) "أصبحت متداولة بكثرة في الأوساط الثقافية العربية و تؤدي معاني لم تكن معروفة في اللغة العربية رغم أنها كلمة قديمة"[2] لكن الإهتمام المتزايد جعلها مصطلحا مهما يندرج ضمن فئة المصطلحات المعربة أو الدخيلة و التي "تشير حقولها الدلالية إلى

[1]جابر عصفور: "المعرفة البينة" آفاق العصر ص33.
[2]جابر عصفور: "خطاب الخطاب" آفاق العصر ص47.

معان وافدة ليست من قبيل الإنبثاق الذاتي في الثقافة العربية"[3] لذا اعتبر مصطلح الخطاب ترجمة أو تعريبا لمصطلح (discourse) في الإنجليزية و (diskurs) في الألمانية...

اكتسب مصطلح "خطاب" عدة دلالات في اللغات الأوروبية تحيل إلى عدة مصطلحات كما أنها تتداخل مع بعض المفاهيم التي تقاربها في الوظيفة مثل الكتابة و العمل الأدبي و القراءة و النص وهذا الأخير يعد أكثر تداخلا مع الخطاب إذ أن الكثيرين من النقاد لا يفرقون بينهما.

فقد رأى قريماس (A-J- Greimas) و كورتاس (J- Courtès): أن النص يرتبط بالكتابي (التشكيلي) و الخطاب بالشفوي (الصوتي) حيث يقولان: إن النص بوصفه ملفوظا فهو يتعارض مع الخطاب و ذلك تبعا لمضمون التعبير – غرافيكي (تشكيلي) أو صوتي – المستعمل بغرض إظهار الإجراء اللساني. و حسب بعض علماء اللسانيات مثل رومان ياكيسون (R. Jakobson) فإن التعبير الشفوي، و بالتالي الخطاب هو الحدث الأول للكتابة التي تصبح مجرد مشتق و ترجمة للتجلي الشفوي"[4].

إلا أن قريماس يضيف ملاحظة هامة و هي التداخل بين المفهومين أي النص و الخطاب، فيقول: "إن كلمة نص غالبا ما تأتي مرادفة لكلمة خطاب خاصة أثناء التفسير المفهومي في اللغات الطبيعية التي لا تمتلك مقابلا لكلمة الخطاب (الفرنسية و الإنجليزية مثلا)، و في هذه الحال، فإن السيميائيات النصية لا تختلف في الأصل مع سيميائيات الخطاب"[5].

كما يميز فان دايك (Van Dijk) تمييزا دقيقا بين النص و الخطاب فيقول: "إن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية و نتيجتها الملموسة، أما "النص" فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، و بتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ (أو تلفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية بينما النص هو الشيء المجرد و الإفتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[6].

أما محمد عابد الجابري فهو يرى أن النص و الخطاب لهما مفهوم واحد يقول: النص رسالة من الكاتب إلى القارئ فهو خطاب...الخطاب باعتباره مقول الكاتب... فهو بناء من

---

[3] نفسه.

[4] Greimas (A-J) et Courtès (J) : Sémiotique. Dictionnaire p389

[5] Op. cit p390

[6] Van Dijk (J.A) « Texte » in dictionnaire des littératures p2282

الأفكار... يحمل وجهة نظر... فالخطاب من هذه الزاوية يعبر عن فكرة صاحبه فهو يعكس أيضا مدى قدرته على البناء"[7].

و هناك مصطلحات كثيرة تحيل إليها كلمة "خطاب" في اللغات الأوريبية "كالعرض و السرد و الخطبة الطويلة... ثم الموعظة و الخطبة المنمقة، و المحاضرة و المعالجة البحثية، و أخيرا اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين أو ممارسة إجتماعية لذوات تمارس الفعل الإجتماعي و تنفعل به بواسطة اللغة"[8] و منها العمل الأدبي كمفهوم يلتقي في الدلالة بالنص و يزاحمه.

و نجد جيرار جنيت في تعريفه للبويطيقا يؤكد أنها "النظرية العامة للأشكال الأدبية"[9] فالشكل الأدبي ما هو "إلا الخصائص النوعية للأدب، و هذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب"[10]

كما أن تودوروف يقول: "ليس العمل الأدبي في ذاته موضوع البويطيقا: إن ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي"[11] كما يؤكد على "ضرورة إدخال مفهوم أجناسي (générique) هو الخطاب "و يدعو إلى إستعمال الخطاب الأدبي محل الأدب أو العمل الأدبي، و ذلك لإعتبارات من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية"[12].

يعتمد جينيت و تودوروف في تعريفهما للخطاب الحكائي على آراء بنفست (Benveniste) كباحث لساني لتطبيقها على مفهوم البويطيقا. و مهما تضاربت الآراء و اختلفت في تحديد موضوع الخطاب، فإن جل التيارات تتفق على الدلالة المشتركة للفعل اللغوي و أهميته في أداء أغراض اجتماعية و مؤسساتية تتعدى الجملة، فأصبح الخطاب من القضايا الأساسية التي تهم اللسانيات في عصرنا، "فكان للنجاح الباهر الذي حققته اللسانيات في دراستها للغة أثره البالغ في حقل الدراسات الأدبية و الاجتماعية بصفة

---

[7] محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر ص8
[8] جابر عصفور: خطاب الخطاب – آفاق العصر ص47
[9] Genette (G) : Figures III pp10-11
[10] Op. cit
[11] Todorov (T) Poétique pp 10-11
[12] Op. cit

عامة"[13] و الخطاب لا يتعدى "في كل اتجاهات فهمه للغة في حالة فعل و من حيث ممارسة تقتضي فاعلا و تؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد بأدوار اجتماعية معرفية بعينها يحقق ما يسميه فان دايك بالإنسجام (la cohésion). هذا المفهوم "أخذه فان دايك من أصحاب الإتجاه المعروف بالنحو الوظيفي عند هاليداي و رقية حسن... هذه الخاصية التي يطلق عليها العلماء البريطانيون إسم النصية

(La texture) "[14] و يقترب مفهوم الإنسجام من مفهوم البنية و "يعتبر في هذا السياق الضامن الأساسي لمفهوم النص و هو ما يفرقه عن المتتاليات الجملية التي تفتقر إلى هذه الخاصية"[15] .

كما نجد رولان بارت عند تعريفه للنص يقول: إن نسيج الكلمات يعني تركيب النص... إنه نسيج من الكلمات، و مجموعة نغمية و جسم لغوي"[16] و يوضح هذا المفهوم في إطار السيميائيات قائلا: "إن النص نسيج من الدوال التي تكون العمل، لأن النص يتساوى مع اللغة ذاتها"[17].

استفادت الدراسات الأدبية من البحوث اللسانية و النتائج التي توصلت إليها و المنهجية التي اتبعتها، و يتجلى هذا خاصة في سيطرة المصطلحات اللسانية في الدراسات الأدبية مما فرض "منذ الشكلانيين الروس... تلازما وثيقا بين اللسانيات و الأدب"[18] الذين بحثوا في الأدب و نادوا بعلم جديد و هو أدبية الأدب، إذ يقول روما ياكبسون "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[19]. حددت هذه البويطيقا الجديدة عند الشكلانيين مفهوم الأدبية، أما البويطيقا المتجددة فضبطت هذا المفهوم الذي أصبح الخطاب الأدبي و ليس الأدب بوجه عام"[20]

[13] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص15
[14] أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص87
[15] حسين خمري نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ص51
[16] Barthes (R) : « Théorie du texte in Encyclopaedia Universalis p1013
[17] Barthes (R) : Leçon inaugurale p17
[18] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص14
[19] نفسه ص15
[20] نفسه

ندرك من خلال التعاريف المتعددة أن المشكلة التي لازمت تحديد مفهوم الخطاب هي نفسها بالنسبة لتحليل الخطاب و تحديد موضوعه، و هي مشكلة لازمته منذ البداية و مازالت مرتبطة به إلى أيامنا هذه.

على هذا الأساس نستنتج أن الصعوبات و العراقيل التي يصادفها الباحث في تحليل الخطاب تكمن في تحديد مفهوم "الخطاب في حد ذاته و ارتباطه باللغة و باللسانيات تسبب في تضارب آراء اللسانيين نتيجته تعدد النظريات المختلفة. إذ لم يمنع تطور البحوث اللسانية العديد من اللسانيين من ضرورة الوقوف عند حد الجملة و عدم تجاوزها"[21] بينما يؤكد آخرون على حتمية تخطي هذا الحد لما له من فوائد على تحليل الجملة"[22] أي تجاوز الجملة كوحدة صغرى.

إن هذا التجاوز للجملة اعتبره بعض اللسانيين من باب الغموض و الإضطراب "و يكمن ذلك بدء من السميات التي تأخذها هذه الوحدة" التي تتجاوز الجملة. فهي عند البعض الملفوظ و عند آخرين "الخطاب"، و عند آخرين النص..."[23]

هذه المصطلحات العديدة تتقابل أحيانا أو تتقارب أحيانا في السياق أو تتباعد أحيانا أخرى إذ تعني دلالة الخطاب، في فعل استخدامه وفق طرق محددة من التعبير لا تسمح بتجاوزها، "فكل خطاب يستلزم حدودا يعينها بالقدر الذي تفرضه هذه الحدود، فعملية إنتاج الخطاب في كل مجتمع، فيما تؤكد تيارات البحث الفرنسية، محكومة مختارة منظمة، موزعة حسب عدد من الأدوار"[24]

اجتهد مثلا جيرار جينت في مقال بعنوان: "حدود الحكي" (Les frontières du récit) في مجلة اتصالات رقم 8 (1966) (Communications N°8/1966) بضبط الحدود بين الحكي (Récit) و الخطاب (discours)، يقول: "لا توجد ماهيات خالصة للحكي و لا للخطاب بل هناك تقريبا دائما نسبة من الحكي في الخطاب كما أن هناك نسبة من الخطاب في الحكي"[25] إضافة إلى هذا التداخل بين الحكي و الخطاب يدرج جنيت عنصرا

[21] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص16
[22] نفسه
[23] نفسه ص16
[24] جابر عصفور: خطاب الخطاب ص48
[25] Genette (G) : Frontières du récit dans communications 8/1966 seuil p161

آخر و هو المتكلم (le locuteur) فيقول: إن إدراج عناصر سردية على مستوى الخطاب لا تكفي لإثرائه لأنها تبقى دائما مربوطة بمرجعية المتكلم (locuteur) الذي هو حاضر ضمنيا و يمكنه أن يتدخل في كل لحظة دون أن يعتبر هذا التدخل دخيلا"[26].

أما لا ينس (J. Lyons) فعند تحديده للوحدات النحوية يثير قضية الملفوظ (Enoncé) كوحدة قابلة للوصف اللساني فيقول: "إن الملفوظ هو جزء من أجزاء الكلام (Partie du discours) يقوم به متكلم، و قبل هذا الجزء و بعده هناك صمت من قبل المتكلم"[27].

كما أن بنفست يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود بما هي أصغر وحدة في الخطاب و تتضمن علامات و ليس علامة واحدة و منها "تدخل إلى مجال آخر لان اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب"[28]. الذي يعرفه باعتباره "الملفوظ" منظور إليه من وجهات آليات و عمليات اشتغاله في التواصل[29]... و يعني بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم... هذا الفعل هو عملية التلفظ (Enonciation) و يضيف "أن كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا و الأول هدفه التأثير على الثاني بطريقة ما"[30].

نستخلص أن هذه الوحدة: الملفوظ (Enoncé) لها دلالات و تجليات عديدة قد تتكون من كلمة أو تركيب أو جملة غير كاملة والتي قد تتجاوز الجملة لتصبح خطابا. ففان دايك "يعتبر النص متتالية من الجمل بالدرجة الأولى"[31].

تكاد تتفق الدراسات و النتائج التي توصل إليها الباحثون على أن مصطلح "تحليل الخطاب" يدل على ميدان بحثي تطور في فرنسا ما بين سنتي 1960-1970 بدءا من أعمال عالم اللسانيات الأمريكي هاريس (Z.S Harris) الذي يصفه كالتالي: "يعطي تحليل الخطاب مجموعة من المعلومات عن بنية نص أو نمط من النصوص و عن دور كل عنصر في هذه البنية. فاللسانيات الوصفية لا تصف في الحقيقة إلا دور كل عنصر داخل الجملة التي تحتوي عليه. أما تحليل الخطاب – إضافة إلى هذا – فهو يعلمنا عن

[26] Genette (G) : Frontières du récit dans communications 8/1966 seuil p161
[27] Lyons. J : Linguistique générale p133
[28] Benveniste (E) : Problèmes de linguistique générale pp129-130
[29] Op. cit p241
[30] O.p cit
[31] Van Dijk « Texte » in dictionnaire des littératures p2283

طريقة بنا ء الخطاب لإرضاء كل التخصصات تماما مثلما تؤسس اللسانيات الإستدلالات الدقيقة الخاصة بالطرق التي تبنى بها الأنظمة ذات التخصصات المختلفة"[32]

اهتم هاريس بأصغر وحدة و هي الجملة في تحليله للخطاب أي بمتون قصيرة، و وجود الخطاب يرتبط عنده بنظام متتالية من الجمل تعطينا بنية الملفوظ. بالإضافة إلى هذا عالج "الطرق التي تتكرر بها أجزاء الخطاب داخل المكون الشامل أو تتوزع بها الأجزاء داخل سياق المكونات، و من ثم الكشف عن نمط توزيعي لعلاقات المعاني في الممارسة الخطابية"[33]

بقي تحليل هاريس في حدود اللساني، لأنه عمد في تحليل الخطاب إلى نفس التصور الذي حلل به الجملة في إتباع منهجيته التوزيعية، فالخطاب بالنسبة إليه "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[34] .

يتلخص انشغال اللسانيين بتحليل الخطاب في إتجاهين مختلفين:

الأول: تفسير و تحليل العبارات الدنيا بالنسبة للجملة و خارج الجملة أي الملفوظ (و هو ما اهتم به هاريس)

الثاني: يكمن في تحليل نفسه، فتحليل الخطاب لا يمكن أن يتقلص إلى ملفوظاته، إذ أنه أداة للتواصل، و الجملة تحتوي عدة علامات (بنفنست) Benveniste .

يبقى دور اللسانيات أساسي في تحليل الخطاب رغم أن التوازي بينها و بينه له حدوده، وتطور الدراسات الأدبية يبقى متصلا بعلوم اللسان، لان الخطاب يحتوي على عدة عناصر "كالذكريات الفردية و مقطوعات من الإتصال و المناقشات... و موضوعيته تتلخص في شهادة أو إبداء وجهة نظر"[35] و لهذا فتحليله يتميز بغزارة التوثيق و ظهرت معاجم جديدة مثل:Termes et concepts pour l'analyse du discours من تأليف مجموعة من الباحثين من مدينة مانبولييه الفرنسية ركزوا فيه على النقد المادي لإنتاج

---

[32] Francine Mazière : L'analyse du discours p3

[33]جابر عصفور: خطاب الخطاب آفاق العصر ص49

[34] Marchand (F) : Les analyses de la langue p116

[35] Mazière (F) : L'analyse du discours p4

المعنى Dictionnaire d'analyse du discours من تأليف مجموعة من الباحثين اهتموا فيه بأهم التيارات النظرية و تناولوا الخطاب كموضوع"[36]

تهدف هذه المعاجم و الدراسات التي أنجزت إلى منح تحليل الخطاب مقولات قارة (Catégories stables) لكن هذا التنوع مع ظهور دراسات عديدة يؤديان إلى التشكيك في صرامة هذه الأعمال و في نفس الوقت توالي الدراسات، ما يدل على أن مجال تحليل الخطاب مازال صعبا.

يتصل تحليل الخطاب بالمجال النوعي لعلوم عدة كالاتصال و التاريخ و علم الإجتماع و علم النفس... و هو كما يقول جابر عصفور "يصل العلم بغيره في شبكة من العلاقات البينية التي يقع فيها في المركز منها"[37] و من هنا يمكن اعتبار هذا الثراء في المفاهيم و الدراسات الناتج عن التفاعل بين العلوم الذي طبع تحليل الخطاب دلالة على الحوار بين العلوم.

أما في مجال اللسانيات، فالنظريات و الممارسات في ميدان تحليل الخطاب تستند إلى التداولية و دراسة النص و تحاول أحيانا أن تخلق مجالا مستقلا بإسم الأجناس الخاصة أو بإسم اللسان الحقيقي (réel) الذي هو معقد عكس لغة اللسان (idéelle) و لكن نجده في أغلب الأحيان يتقلص إلى الدراسات النصية التي تستند إلى التداولية أو الاتصالية كأداة لسانية تجهل رهانات المعنى الذي ينتمي إليها في الحقيقة.

على هذا الأساس فالخطاب "هو وحدة لها مميزاتها الخاصة بها، هذه الأخيرة التي لا تتقلص إلى متون قصيرة (الجمل الملفوظة) التي تتكون منها، فهي تسمح بتأويلات للتراكيب اللسانية عندما لا يمكن إجراؤها على مستوى الخطاب كما تسمح بتأويل مجموع الخطاب"[38] و لهذا نعثر أحيانا على بعض الممارسات التي تهمش تحليل المحتوى و تدرج الخطاب في نطاق الدراسات الشكلية و النحوية و الصرفية...

إن تفاعل تحليل الخطاب مع علوم عديدة كالعلوم الإنسانية و الإجتماعية...، و خاصة اللسانيات أثر على الدراسات الأدبية بهدف تخليص النقد الأدبي من أوهام الإستقلال التام

---

[36] Op. cit p6

[37] جابر عصفور: دلالات الخطاب آفاق العصر ص55

[38] Reboul (A) et Moeschler (Y) : La pragmatique aujourd'hui p181

بمنهجه و موضوعه"[39] فالنص في حد ذاته يتمتع بمدلول ثقافي يدون و يحفظ، يحرص على تعليمه. و يشترط مؤولا أو مفسرا، و التفسير الذي نحصل عليه يسمى نصا فهو لا يعتبر منغلقا و الإنفتاح من صفاته أي أن النص في حد ذاته يولد نصوصا أخرى ما دام قابلا لتحاليل عديدة و غير متناهية.

"فهو لا يمكنه أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد جامد، إنه يتحول في جانب منه إلى شبكة من المستويات المتصارعة داخليا، كما يتحول في جانبه الآخر إلى نص موجود في العالم"[40]. أي بتعبير آخر يصبح كمنتج للثقافة، و لهذا فالدراسات الأدبية أثبتت أن الدعوة إلى استقلال الأدب دعوة لا تقوم على أسس صلبة، و أن تحليل الخطاب الأدبي لا يمكنه أن يستقل عن غيره من مناهج تحليل الخطاب ما ظل الخطاب الأدبي منطويا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستويات الشكل و الوظائف"[41] لأنه في الحقيقة مثلما يذكر جنيت (Genette) أن "الخطاب ليس له أي نقاء يحافظ عليه، فهو الصيغة الطبيعية للكلام الأوسع و الشامل بل بإمكانه أن يستقبل كل الأشكال..."[42]

يستوجب تحليل الخطاب حسب رأي تودوروف "الانطلاق من الخطاب و دراسة فرضيات (virtualités) هذا الخطاب الأدبي التي أصبحت ممكنة، و هكذا تصبح الدراسات الأدبية علما للأدب"[43] لأن الوصول إلى معنى أو وظيفة عنصر من عناصر العمل الأدبي" يعني إمكانية الدخول في علاقة مع العناصر الأخرى للعمل و مع العمل كله"[44]

يقترح تحليل الخطاب تأويلات مبنية على مسلمات اللغة أو اللغات و التاريخ و السياسة... مع مراعاة انسجام الخطاب (Cohésion) لدراسة المعنى و التأثيرات التي تحدثها أثناء العملية الإتصالية لأنه لا يمكن فصل البنية اللسانية للخطاب و ظروف إنتاجه سواء التاريخية و السياسية و لا المقولات الذاتية لأنها تعطينا قواعد قراءتها من أجل تحقيق التأويل.

[39]جابر عصفور: دلالات الخطاب ص55
[40] حسين خمري: نظرية النص من بنيته المعنى إلى السيميائية الدال ص59
[41]جابر عصفور: دلالات الخطاب ص55
[42] Genette (G) : Frontières du récit ^162
[43] Todorov (T) : Les catégories du récit littéraire p125
[44] Op. cit

هناك بعض الدارسين الذين ينطلقون من آراء دي سوسير (De Saussure) و يعتبرون الخطاب من وجهة نظر لسانية شكلية تحقق المعنى بينما نجد آخرين يرفضون هذا الرأي و يهتمون بالإضافة إلى الكلام langage بالمتكلم بالنسبة إلى انتماءاته: إلى فوج أو عمل أو إلتزام... مستعينين بعلم النفس أو علم الإجتماع... التي ابعدت من قبل دي سوسير.

و مهما كان توجه دارسي الخطاب فلا يجب إنكار أن تحليل الخطاب هو إنتاج، أو ملفوظ أو مجموعة ملفوظات المقررة من قبل هؤلاء الدارسين... فهي ليست كأي ملفوظات. و كما يرى لك كوكيه –هي وجهة نظر دارس الخطابات الإجتماعية: أي الفلكلورية و الأسطورية و الأدبية و السياسية... التي تحثه على تشكيل مادة دلالية التي تفلت ظاهريا من كل معرفة (أي تفسير)[45]

كما يشترط كوكيه (Coquet) على محلل الخطاب أن "لا يحاول وصف الخطاب وصفا شكليا... و لكن يجب عليه الاعتماد على جهاز منهجي يمكنه من تأسيس نماذج دلالية"[46] و يضيف "أنه من الأهداف الأساسية لمحلل الخطاب نعني بمصطلح الخطاب كل أداء لنظام لساني و دلالي و هو التعرف على البني العاملية الأولية للخطاب و اقتراح تعاريف دقيقة للعلاقة بين الفاعل و الموضوع[47]

على هذا الأساس لا يمكن اعتبار العلوم اللغوية هي الدائرة المغلقة على تحليل الخطاب أو النقطة الوحيدة التي ينطلق منها ليعود إليها، فهذه الدائرة هي واحدة من بين دوائر عدة في تحليل الخطاب التي تتجاوب مع دوائر كثيرة و تتفاعل معها و لا تقلل من أهميتها التي يؤكد عليها بارت (Barthes) بقوله: إن تحليل الخطاب يجب أن ينطلق من اللسانيات"[48]

هذه التفاعل بين الدوائر "أدى إلى انفتاح أفق تحليل الخطاب الأدبي على غيره من دوائر تحليل الأنواع المغايرة من الخطاب و التفاعل معها في المنطقة البينية من التخصصات"[49] كما يرى محمد عزام أن "دراسة النص تتطلب مساعدة علوم عديدة على رأسها اللسانيات

[45] Coquet (J.C) : Les modalités du discours p66 Langages septembre 1976 N° 43
[46] Opt. cit
[47] Coquet (J.C) : Les modalités du discours p66 Langages septembre 1976 N° 43
[48] Barthes (R) : Introduction à l'analyse structurale des récits – Communications 8 (1966) Seuil p3
[49] جابر عصفور: دلالات الخطاب آفاق العصر ص56

و السيميولوجيا و السيكولوجيا و الكمبيوتر"[50] مما ساعد على القضاء على سلبيات "النقد الجديد" و فكرة الإنغلاق لأن الإنفتاح على تخصصات متعددة يعني "الإنفتاح على الإمكانيات التعبيرية و استثمار إيحاءاتها و دلالاتها و أيضا الانفتاح على نصوص الجنس الأدبي و محاورتها لأننا لا نستطيع أن نعتبر بنية النص بنية مسطحة بل على العكس فهي بنية متعددة المستويات"[51] إلى درجة أن تودوروف يذهب إلى" استحالة تحديد النص الأدبي و الإبقاء على إستقلالية مستوياته"[52] و إذا كان النقد يسعى إلى توضيح و تفسير معنى الأثر الأدبي، "فإن التحليل النصي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي، ذلك أن الأثر الأدبي لا ينغلق و لا يتوقف"[53] ما جعل بارت عند تحديده لمفهوم التناص (Intertextualité) يرى "بأنه (النص) عبارة عن نسيج من الإستشهادات"[54] أما كريستيفا فتعتبره "فسيفساء من الإستشهادات (Citations) و تحول النص إلى تناص، فالنص صار حسبها تناصا أي حصولا على نصوص أخرى"[55]

فبنية النص معقدة التركيب و يستحيل إدراكها مرة واحدة، و تمكن الإشارة هنا إلى نوع من مستويات النص و هو الرسائل المتبادلة بين الأشخاص أو الحوارات التي لا تتعدى الدلالة الفعل الاتصالي الذي يصل بين الأفراد و المجموعات بوسائل متعددة من أشكال الأداء الذي تتحول به اللغة إلى فعل تداولي"[56] لأن الخطاب يشتمل "إضافة إلى المقاصد الإبلاغية على مقاصد أخرى إبلاغية عامة على مستوى مجمل الخطاب"[57]

فالنتائج التي يتوصل إليها دارس الخطاب لا تقابل أي شيء إذا كان الإتصال ناجحا إلا مقاصد منتج الخطاب، فأصبح الإتصال من المحاور الأساسية في تحليل الخطاب، فعلى المستوى التداولي يرى بيرس (C.S Peirce) أن الاتصال و التفكير لا يمكنهما أن يتحققا إلا من خلال التفكير و التفكير الوحيد الذي نعرفه هو التفكير من خلال العلامات"[58] و

[50] محمد عزام: النص الغائب ص47
[51] حسين خمري: نظرية النص ص59
[52] Todorov (T) : Poétique de la prose p118
[53]
[54] Kristeva (J) : Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse p14
[55] Op. cit
[56] جابر عصفور: دلالات الخطاب آفاق العصر ص56
[57] Reboul (A) et Moeschler : La pragmatique aujourd'hui p182
[58] Armengaud (F) : La pragmatique p19

عند تحديده لخصائص العلامة يذكر: "أن كل علامة تحيلنا إلى أخرى، و نجد الفكر يحيل إلى فكر آخر هو علامتها المؤولة و يحيل هذا الفكر بدوره إلى فكر آخر يؤول إلى سياق مستمر و غير محدود... فالإنسان نفسه علامة. و حين نفكر فنحن علامة"[59] انطلاقا من انجاز بيرس نفهم اللغة في إطار التواصلية و يصبح المعنى وظيفة استعمال: إذ ندين له بميزتين مهمتين في تحليل اللغة عامة و التحليل الدلالي خاصة.

إن الإهتمام باللغة و أفعالها و إشكالية بنيتها في إستعمالها الاجتماعي " جعل التداولية تلوم البنيوية على إبعادها تقريبا الحديث عن موضوع اللغة و فصلها للكلام عن سياق تلفظه في حين أن التحليل الوافي للبني اللسانية يوضح أن حضورهما ضروري"[60]

أما الفيلسوف الأمريكي شارل موريس يحدد عدة اختصاصات تتناول اللغة من جانب الصرف و الدلالة... أما التداولية فهي التي تتناول حسبه العلاقات بين العلامات و مستعمليها"[61] كما أن أوستين (J.L Austin) عندما حدد مشروعه في محاضرته السابعة (How to do things with words) طور نظرية أفعال الخطاب فميز بين حدث تعبيري (acte locutionnaire) و آخر لا تعبيري (acte illocutionnaire) هذان الفعلان يتميزان إلا اصطلاحا عندما نؤيدهما أنهما صيغتان لحقيقة واحدة و هي الخطاب"[62]

كما يضيف أوستين (Austin) بعض الملاحظات الهامة لتحديد موقع الأدب من وجهة نظر أفعال اللغة، فالبنسبة إليه العمل الأدبي مهما كان روائيا أو شعريا أو مسرحيا يعتبر انزياحا مقارنة بالقوانين الخاصة بالإستعمال العادي للكلام، فيوضح مميزات هذا الإستعمال قائلا: "إن كل تلفظ إنجازي يكون خاويا أو فارغا بطريقة خاصة إذا عبر عنه ممثل في تمثيله أو أدمج في قصيدة، ففي هذه الظروف، فالإستعمال لم يوظف بجدية و لكنه يعتبر إستعمالا دخيلا بالنسبة للإستعمال العادي"[63]

[59] Op. cit
[60] Sarfati (G.Elia) : Précis de pragmatique p6
[61] Reboul (A) et Moescheler : La pragmatique aujourd'hui p26
[62] Récanati (F) : Qu'est ce qu'un acte locutionnaire p190
[63] Sarfati (G.E) : Précis de pragmatique p72

إن هذه النمطية لأفعال اللغة التي اتسمت بها أفعال أوستين (Austin) أعطت دفعا جديدا للغة من خلال وظائفها و من بينها الوظيفة الإتصالية التي أضحت ذات أهمية كبيرة، و في مجال الإنجاز اللغوي فالتداولية تفتح مجالا جديدا يعطي لشكل اللغة أهمية أقل. كما أن الدلالة في اللغة تعتمد على مبدا الاتصال و الحوار بين عدة مستويات و اتجاهات، و تؤسس لإمكان التبادل و الإتصال و بناء على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الحضارة نفسها"[64]

اهتم فريج (Frege) في بحوثه في المنطقيات (logicisme) بالتمييز بين اللغة العلمية التي لا يهمها إلا ما يساعد على تحديد الحقيقة و بين اللغة العادية التي يهمها بالدرجة الأولى إنجاح التواصل"[65] فعلى الرغم من إسهامه في تأسيس الدلالة (La sémantique) إلا أن الدارسين عابوا عليه وجود نقائص مهمة و هي إهماله لجزء مهم من المعنى و هو المعنى الإنفعالي (le sens émotif) الذي يتعارض مع المعنى الإدراكي..."[66]

نستخلص من ذلك أن تحليل الخطاب أصبح احد انشغالات الدارسين التي بدأت في التطور منذ السبعينات من القرن الماضي، فتمايزت الآراء و تعددت المقاربات و وجهات النظر بدء من تحديد المفهوم (مفهوم الخطاب) في حد ذاته، و كل باحث يحاول المساهمة في إثراء هذا المفهوم المتعدد الدلالات التي تتصف بالتعقيد نظرا لتعدد مستوياتها التي تحاول الإفلات من قبضة المحلل فيصعب عليه تحديد موضوعه.

عندما يقدم راستييه (F. Rastier) تصوره في بحث بعنوان "من أجل تحليل الخطاب (Sémantique des isotopies) "يبين في البداية أن اللسانيات تحققت كعلم لنجاحها في تحديد موضوعها و أن على تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه و هذه ضرورة تاريخية بسبب علاقته الوطيدة باللسانيات"[67]

مهما كانت التطورات التي طرأت على تحديد مفهوم الخطاب و التقدم الهائل الذي وصل إليه تحليل الخطاب، في الوقت الذي ظهرت فيه اختصاصات أخرى تريد أن تتخذ من

---

[64] سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: السيميوطيقا ص185

[65] Armengaud (F) : La pragmatique p23

[66] Op .cit

[67] Rastier(F) : Sémantique des isotopies in Essais de Sémiotique poétique p80

الخطاب موضوعها الرئيسي، و المشكل الذي يلازم الخطاب و تحليله هو إعتبارهما غريبين في حقل اللسانيات و كونهما ينتميان لكل المجالات و التخصصات.

لهذا فإن اعتماد تحليل الخطاب على اللسانيات و محاولة الانطلاق منها للارتقاء إلى تخصص جديد يبقى مرهون بتحديد موضوعه و إستقلاليته لأنه كما يرى جنيت "فإن الكلام لا يمكن أن يحاكي إلا الكلام، و الخطاب لا يمكنه أن يحاكي إلا الخطاب أو بالأحرى فالخطاب لا يمكنه أن يحاكي بدقة إلا الخطاب، أو أن الخطاب يحاكي نفسه"[68]
نستخلص في الأخير أنه يجب التركيز على الوظيفة الإيصالية للخطاب و التأكد من معنى الاتصال و محاولة فهم كل ما يدعم الإتصال و التواصل و ما يعوقهما لتحقيق الاهتمام المتواصل بالخطاب الذي يعتبر الحدث الاتصالي للغة في فعل آدائه التداولي.

[68] Genette (G) : Frontières du récit p153 Communications 8/1966 Seuil

المراجع باللغة الأجنبية:

- Armengaud (F) : La pragmatique – Que sais-je ? PUF 1ere édition 1985
- Barthes (R) : Leçon inaugurale : éd. Seuil 1978
- Barthes (R) : Introduction à l'analyse structurale des récits in Communications 8/1966
- Barthes (R) : Théorie du texte in Encyclopédia Universalis
- Benveniste (E) : Problèmes de linguistique générale éd Gallimard T.I 1966
- Coquet (J.C) : Les modalités du discours in Langages-43 septembre 1976. Larousse
- Genette (G) : Figures III Seuil 1972
- Genette (G) : Frontières du récit in Communications 8/1966 Seuil
- Greimas (A.J) et Courtès (J) : Sémiotique : Dictionnaire raisonné des sciences du langage. Hachette
- Kristeva (Y) : Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse Seuil ; 1981
- Lyons (Y) : Linguistique générale-trad. F. Dubois Charlier D/Robinson Larousse 1970
- Marchand (F) et autres : Les analyses de la langue - Delagrave 1978
- Mazière (F) : l'analyse du discours - Que sais-je ? PUF 2005
- Rastier (F) : Sémantique des isotopies in Essai de sémiotique poétique - Larousse 1972
- Reboul (A) et Moeschler (Y) : La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication Seuil 1998
- Recanati (F) : Qu'est ce qu'un acte locutionnaire ? in communications 32/1980 Seuil
- Sarfati (G.E) : Précis de pragmatique Armand Colin 2005
- Van Dijk (T) : « Texte » in Dictionnaire des littératures de langue française II Bordas Paris 1984

المراجع باللغة العربية:

- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي – سلسلة البحث السيميائي إفريقيا الشرق – الدار البيضاء 1987
- جابر عصفور: خطاب الخطاب – آفاق العصر – مؤسسة سلطان بن علي العويس لثقافية – دبي الإمارات العربية المتحدة
- جابر عصفور: دلالات الخطاب – آفاق العصر – مؤسسة سلطان بن علي العويس اللقافية – دبي الإمارات العربية المتحدة – دت
- جابر عصفور: المعرفة البينية – آفاق العصر – مؤسسة سلطان بن علي العويس اللقافية – دبي الإمارات العربية المتحدة. دت
- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الإختلاف – ط1 – 1987
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير المركز الثقافي العربي ط1 1989
- سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: السيميوطيقا – دار الياس العصرية القاهرة 1986
- محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر – دار الطبيعة بيروت 1985
- محمد عزام: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي إتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

قراءة سميائية لرسالة ابن خلدون المغربي إلى صديقه ابن الخطيب الأندلسي

أ/نجـــاة غقالـــي
جامـــعة- جـــــيجـــل -

ملخص المداخلة:

تتناول هذه المداخلة الكشف عن أهم القيم الدلالية التي تزخر بها رسالة"**ابن خلدون** المغربي إلى صديقه ابن الخطيب الأندلسي.

وفي ضوء ذلك حاولت الدراسة أن تطبق على نص الرسالة من جوانب بنيوية متعددة من حيث الكشف عن البنية الخطابية أي العوامل الأساسية التي يتشكل منها النص و هي المرسل و المرسل إليه ، اعتمادا على نظرية الاتصال"**لياكبسون**" الذي سوف تكون نقطة البداية للقراءة السميائية ذات الطبيعة المنطقية الدلالية التي تقع في المستوى العميق و تأخذ شكل نموذج محدد جدًا المسمى عند **قريماس** بالمربع السميائي و انتهت المداخلة إلى صياغة مفادها ــابن خلدون ــ من خلال دلالة المعاني التي تزخر بها الرسالة يؤطر لمفهوم الترسل الاخواني عنده بكونه إعادة لانتاج التجربة الإنسانية التي يتفاعل معها حسيا و معنويا.

تأطـــــــــير:

الترسل من أهم الصناعات الإنشائية, التي كانت تشكل نوعا بارزا في قائمة الأنواع الأدبية, المرتبطة بالحضارة الإسلامية في شتى البلدان و الدول.

و نتيجة لذلك تظهر الرسائل في تجليات مختلفة لعل أبرزها الرسائل الاخوانية**:** وهي صناعات تقوم بالتعبير عن عواطف الوداد التي يتبادلها الأقارب و الأصدقاء فيما بينهم.

ونتيجة لذلك تقوم الكتابة بدور عظيم في خدمة الأمة مما جعلها من أهم الصناعات التي يسعى طلاب العلم إلى اكتسابها في العالم العربي،و في مغربه بخاصة، و هذا ما وجدناه عند ــ **ابن خلدون** ــ الذي كان له اهتمام واسع بهذا الفن و هكذا فقد ضمن سيرته الذاتية التي تقع في آخر مجلد من كتابه التاريخ الصادر في طبعته الأولى عن دار الكتاب اللبناني

سنة 1983م، رسالتين تنتميان إلى النوع الاخواني جاءتا بصيغة جوابية إلى صديقه الوزير الأندلسي ــ **ابن الخطيب** ــ

و في هذا الإطار فقد تم تعيين نص واحد لشكل نثري مهمش في الدراسات النقدية المعاصرة هو فن الترسل, للقيام بعملية مقاربة تحليلية سميائية.

و نلاحظ بداية في هذا الصدد ــوالملاحظة لا تبدو لنا زائدة ــ بأن كل تحليل ذي مهمة علمية باعتباره يبحث عن ثوابت أو قوانين، و لذلك سأتناول في هذه القراءة الرسالة من الجوانب التالية:

1. البنية الخطابية: الكشف عنها اعتمادا على العناصر الستة التي تدخل في تشكيل جهاز التخاطب في نظرية الإخبار عند "ياكبسون"، و التي تتبني عليها عملية التواصل االفظي للخطاب المتألفة من جملة الوظائف المتباينة لمجموع العناصر السابقة " [1]

2. البنية الدلالية: تقديم قراءة زاخرة بقيم دلالية للتنظيم الخطابي الكامن خلف ترابطات العناصر المشكلة للبنية الخطابية التي تشكل نوعا من الكون الصغير فهو تركيبي و دلالي في الوقت نفسه**.**

و عليه سنترك للتحليل تأكيد هذه الجوانب الافتراضية.

الخاتمـــــــة:

1. **البنية الخطابية:** تقوم أي رسالة أساسا على بنية التخاطب القائم بين أهم عناصر العملية التواصلية و هما المرسل و المرسل إليه اللذان يتوصلان وفق قناة و تقنين وسياق مقامي يظهر فيه الخطاب. و أن كل الرسائل تشترك في أهم الوظائف و التي هي الإقناع و الإخبار.

هذه المستويات البنيوية التي سنحاول الوقوف عليها من خلال الرسالة التي بين أيدينا.

أــ المرسل: Destinateur

هو مصدر الخطاب المقدم، فهو الفاعل الرئيس الباعث على إنشاء خطاب يوجه إلى المرسل إليه في شكل رسالة كتابية" [2]، فالمرسل في هذه الرسالة هو ابن خلدون (الأنا المتكلم) فهو في موضع الإعلان بأحوال الذات العامة و الخاصة من خلال رسالة اخوانية موجهة إلى الأنت (الصديق) أو المرسل إليه.

و هكذا فالمرسل هنا هو المتكفل بعملية الكتابة (الكاتب)، التي يقوم من خلالها بوظيفة انفعالية تجعله يحتل في هذا الملفوظ مكانة مركزية بصيغة الأسلوب الغير المباشر من خلال الأدوات اللغوية التي تفيد الانفعال كالتعجب، أو صيحات الاستنفار"[3]، و من أمثلة التعجب قوله: " بعد ما جرته الحادثة بمهلك السلطان المرحوم على يد ابن عمه قريعه في الملك"[4]. أما الاستنفار فنلمسه من خلال الشكوى التي يبدأ بها بسط موضوع رسالته " و بثثته شكوى الغريب من السوق المزعج و الحيرة التي تكاد تذهب بالنفس أسفا للتجافي عن ميهاد الأمن و التقويض عن دار العز بين المولى المنعم و السيد الكريم "[5].

ب ـ المرسل إليه:Destinataire

" يقابل المرسل داخل الدارة التواصلية اللفظية أثناء التخاطب..، و يقوم المرسل إليه بعملية التفكيك لكل أجزاء الرسالة "[6] .لأنه يعتبر " جزء من عملية النطق لأن اسمه مكتوب على رأس كل رسالة"[7] .

فالمرسل إليه في النص المدروس هو ابن الخطيب و هي هيئة مخاطبة مشخصة نصيا جاءت بصيغة افتتاحية سيدي في بداية الرسالة و نهايتها، و قد استعمل المرسل هده اللفظة " نسبة إليه للمبالغة و هو من الألقاب الخاصة بالجناب الشريف فما فوق "[8]، نظرا للمكانة المرموقة (الوزير) التي كان يحتلها في البلاط الغرناطي.

و منه فابن الخطيب في موقع المتلقي الخالي الذهن الذي يتقبل الأخبار المرسلة إليه من طرف المرسل.

ج ـ الرسالة: Message

نقف من خلالها على تحديد كيفية حضور الفواعل السابقة في النص فهي " الجانب الملموس في العملية التخاطبية حيث تتجسد عندها أفكار المرسل..و تبدو علامات خطية عندما تكون الرسالة مكتوبة "[9] ، أي تحول الأفكار الصوتية إلى صيغ تعبيرية تقدم الخبر وفق صياغة خاصة هي ما يشكل في نهاية الأمر الأثر الجمالي.

فابن خلدون يقدم لنا الخبر على شكل رسالة تتشكل من (مقدمة، موضوع، خاتمة) تتجلى فيها الصيغ التعبيرية من خلال الضمائر المتنوعة بين ضمير المتكلم الدال على المرسل و من أمثلته (سمعي، حييته، وقفت...).

ثم ضمير المخاطب الذي جاء على صيغة المفرد أنت (سيدي،فيك،رسائلك)، و الجمع المخاطب أنتم و منه (لديكم، يبقيكم، عظتكم)، و هي صيغ جاءت للدلالة على صورة المرسل إليه خاصة عند الدعاء، التهنئة، التودد، التحية، السلام، هده العناصر التي تظهر بكثافة في مقدمة و خاتمة الرسالة و هي دليل على أن المرسل إليه لصيق بقلبي المرسل لا يفارق مخيلته.

و أهم ما تجدر الإشارة إليه أن صورة المرسل تظهر في كامل الرسالة في شكل صديق مشتاق إلى صديقه يقوم بسرد أخباره المتعلقة بالسلطة وفق سياق يجمعه بابن الخطيب هي الرتبة السياسية المشتركة بينهما (الوزارة) و بالتحديد عملية التأثير و الإقناع ، و يتمثل سياق الرسائل في مصطلحات سياسية من مثل الخلافة النصرية، الأشراف، السيد الكريم، السلطان، الحاشية، شيخ الموحدين...الخ[10]

أما التقنين فيمكن أن نلخصه في تعبير ابن خلدون عن مشاعر الصداقة التي تربطه بصديقه الوزير في بداية الرسالة:" سيدي مجدا و علوا...ما زال الشوق مذ نأت بي و بك الدار و استحكم بيننا البعاد..و يخيل إلى من أيدي الرياح تناول رسائلك "[11] ، و بالتالي هناك قوانين خاصة بالتراسل بين الأصدقاء ذوي الرتب السياسية العالية يلجئون إليها لترجمة أحوالهم الخاصة و العامة.

وتتسم الرسالة بانسجام موضوعها الذي يصب في إطار سياسي ينقسم إلى ثلاث وحدات إخبارية كما يلي:

1- الإخبار عن أحوال الذات مع السلطة
2- الإخبار عن أحوال افر يقيا
3- الإخبار عن أحوال المشرق

هذه الوحدات الإخبارية التي يعتمد ابن خلدون أثناء عرضها على أبرز مقومات الخطاب الاقناعي و هي الحجج الجاهزة [12] ،و مما جاء منها الاستشهاد بالشعر، القرآن الكريم،

الحكمة، و يهدف من خلالها تهوين صورة الظلم الممارس من طرف السلطة التي رسمها لصديقه عبر مختلف مراحل النص، و كذلك نجد الحجج غير الجاهزة[13] منها حسن التقسيم الذي يسعى من خلاله الباث إلى الإيحاء بالإحاطة بجميع جوانب الخبر بصرف نظر المتلقي عن البحث و التقصي.

و مما سبق عرضه نستنتج أن الرسالة مترابطة في محتواها من ناحية العناصر التي تدخل في بنائها (مقدمة، عرض، خاتمة)، إذ يمهد كل عنصر للعنصر الذي يليه حتى لا يحدث في الكلام انقطاع و اهتزاز للمعنى الذي يخدم المحور العام: السلطة و السلطان. و يثمن الانسجام في البناء انسجام عناصر المسار التواصلي الستة التي يقوم عليها الخطاب التراسلي.

2- البنية الدلالية:

إن منطق الترابط السابق الذي تتميز به البنية الخطابية للرسالة، يحيلنا على مستوى تنظيمها المعنوي أي تلك الأدبية القائمة في انتظام بنية المعني عند غريماس فالمعنى عنده " لا يتضح إلا من خلال تعارضه مع الضد" [14].

و عليه فقد قام بإعادة " تحليل الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة "[15]، في مربعه السميائي الشهير و ذلك لتجسيد المعنى الذي ينبني على ثلاث علاقات منطقية، التضاد، التناقض، التضمن بين ثنائيتين متعارضتين إحداهما موجبة و الأخرى سالبة، و بالتالي كان افتراض توزيع القيم السابقة في مجالين دلاليين الأول إيجابي يحفل بحيز معنوي أساسي يتضمن غياب القيمة السلبية، و الثاني سلبي يحفل بحيز معنوي أساسي مناقض للأول يتضمن غياب القيمة الايجابية[16] .

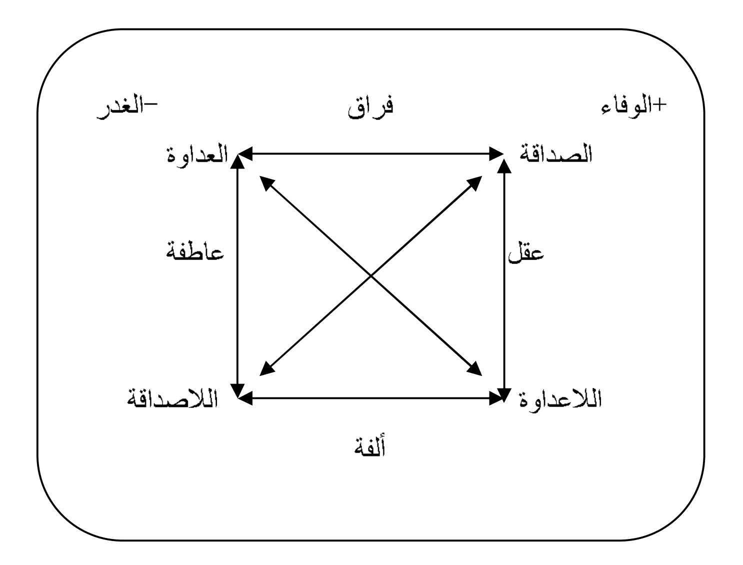
و بالانتقال إلى نص الرسالة المدروسة نجدها تزخر ببنية قيمية قائمة على الصراع بين القيم، يشكل التناقض و الثنائية فيها الأساس الذي تقوم عليها،فثنائية القيم تقوم على التعارض و تتوزع على مجالين عاميين إيجابي يجمع بين المعرفة و الصداقة و المحبة. و سلبي يضم الجهل و العداوة و الضعف .

إذن باعتماد أهم المعاني التي يطرحها المضمون العام للنص يمكن إجراء التوزيعات الدلالية الآتية:

_ **دلالة الصداقة:** و هي " المحبة و المخالاة، الجمع أصدقاء "[17]، فالصداقة علاقة قائمة على الصحبة و حدها " المجالسة و المخلاطة و هذه الأمور لا يقصد الإنسان بها غيره إلا إذا أحبه "[18] ، و الصحبة المقصودة في النص هي العقلية إذ غياب العقل يؤدي إلى تغييبها و أقصى حقوقها " الوفاء و الإخلاص و معنى الوفاء الثبات على الحب و إدامته إلى الموت معه، و بعد الموت مع أولاده و أصدقائه، فان الحب إنما يراد للآخرة "[19] .

و إن حدث و تفارقا في الحياة أدخل ذلك في قلبيهما الحزن و الألم لشدة الألفة التي تجمع بينهما و هذا ما نجده في قول ابن خلدون " ما زال الشوق مذ نأت بي..، و استحكم بيننا البعاد "[20] ، و مقابل هذا توجد العداوة المضادة للصداقة فابن خلدون كانت تجمعه صداقة قوية جدا مع ابن الخطيب، لكن كثرة السعايات عملت على التفريق بينهما و قطع حبالها حيث قرر المرسل مغادرة الأندلس حفاظا على هذه العلاقة النبيلة، فقد كان أهل السعايات يسعون من خلال الكذب إلى بث العداوة بينهما بهدف الإيقاع بالصديقين و فك رباط الألفة و تفريق شملهم يقول " و بثثته شكوى الغريب من السوق المزعج"[21].

و تظهر لنا الصداقة و العداوة من خلال مجال دلالتهما كما يلي:

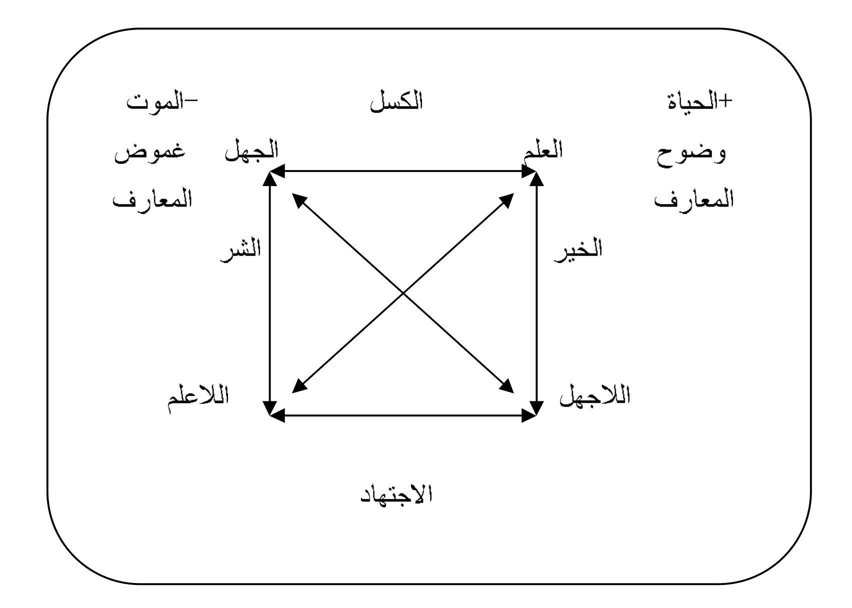


ـ المربع السميائي للثنائية صداقة/ عداوة ـ

من هذه الازدواجية تنتج علاقة تضاد بين الصداقة و العداوة, و التناقض بين العقل و العاطفة, و بين الألفة و الفراق.

إن التفرق بين الأصدقاء ثمرة سوء الخلق لأن اكتساب الأصدقاء لا يكون بالحلم و الجود و الصبر, كما نجد ابن خلدون رغم الوشايات بينه و بين صديقه إلا أنه حافظ على صداقته بالابتعاد و مغادرة البلد مع السكوت عن ذكر عيوب ابن الخطيب للسلطان حاملا بذلك لصفة الغدر.

ـ **دلالة العلم:** هو " معرفة الشيء على ما هو به "[22] , و هذا ما وجدناه عند ابن خلدون الذي طلب من صديقه تزويده بما صدر عنه من الفنون النثرية يقول " و أنبأني سيدي بما صدر عنه من التصانيف الغريبة و الرسائل البليغة في هذه الفتوحات الجليلة, و بودي لو و قع الإتحاف بها "[23] ، كما كان شديد الاهتمام بأحوال السلطة في الأندلس " و رغبتي من سيدي أن لا يغيب خطابه عني"[24] و هكذا تنشأ ثنائية العلم بالعلوم المحصلة و الجهل بأخرى



ــ المربع السميائي للثنائية العلم/ الجهل ــ

من هنا تنتج ثنائية بين العلم و الجهل و هي علاقة تضاد و تناقض القائم بين الاجتهاد و الكسل في طرف, و بين الخير و الشر في طرف آخر, ليتكون بناء لذلك مجالان دلاليان إيجابي سمته وضوح المعارف يضم العلم, الخير, اللاجهل, و سلبي سمته غموض المعارف يضم الجهل,الشر,اللاعلم, لذلك يودي إلى الموت أي أن الإنسان الجاهل مثل الإنسان الميت.

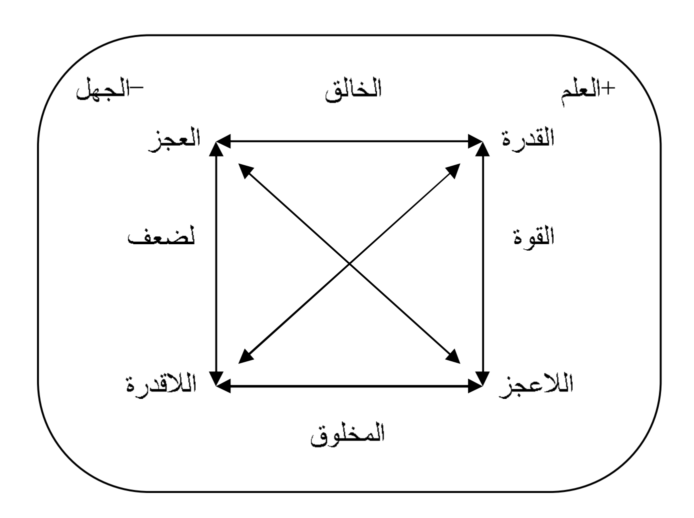
ــ **دلالة العجز:** و هو " الضعف "[25]، و منه عجز النفس عن معرفة الغيب و هذا ما حصل للمرسل, الذي كان يجهل ما سيحصل له بعد مفارقة الأندلس يقول " و بثثته شكوى الغريب من السوق المزعج, و الحيرة التي تكاد تذهب بالنفس أسفا للتجافي عن ميهاد الأمن.., و البلد الطيب و الإخوان البررة, و لو كنت أعلم الغيب استكثرت من الخير "[26] ,لأن القدرة على علم الغيب من صفات الحي القادر العالم بجميع الأمور في السماء و

الأرض، و هذا ما جعل المشتكي يختم بثه بشطر من الآية مائة و ثمانية و ثمانون من سورة الأعراف[27] .

و من واجب العبد المؤمن الخضوع و التسليم بقضاء الله سبحانه و تعالى كما نلمس عجز المرسل عن معرفة أخبار الدولة في الأندلس, و هو ما جعله يؤكد على صديقه عدم الإطالة في تغييب جوابه.

و لكن بالمقابل لهذا العجز نلاحظ أن الكاتب يتمتع بإرادة و عزم قويين حيث نلمس ذلك في عدم خضوعه لمكائد فعل السعاية المتكرر في بلده فهو بهذه الإرادة استطاع النجاة و استعادة مكانته المرموقة في المجتمع .

و منه فالذات عاجزة أمام قدرة الله سبحانه و تعالى فقط تعلم ما علمها و تجهل ما لم تعلم و هكذا تنشأ ثنائية العلم بالغيب, و جهل الذات و هذا ما يتضح من خلال النموذج التالي:

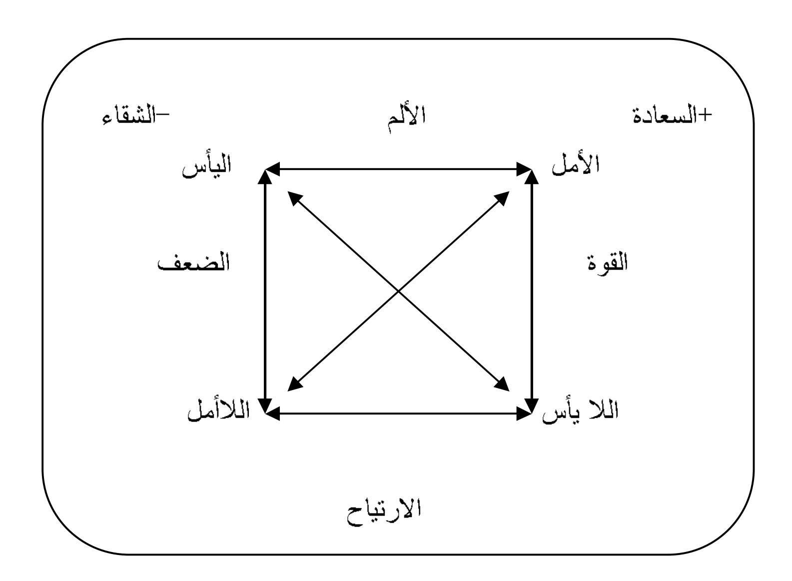


ـ المربع السميائي للثنائية القدرة/ العجز ـ

يشكل التضاد بين القدرة و العجز أساسا للتناقض بين الخالق و المخلوق من جهة و بين القوة و الضعف من جهة أخرى, و تتوزع هذه المعطيات الدلالية للمعنى في مجالين

إيجابي يجمع القوة، القدرة، اللاعجز، و سمته العلم و هي من الصفات المنزهة للخالق سبحانه و تعالى, و الثاني سلبي يضم العجز و اللاقدرة و الضعف و سمته الجهل و هي من صفات المخلوق الضعيف أمام القدرة الإلهية .

و مما سبق من تقصي أهم التوزيعات الدلالية التي يحفل بها نص الرسالة يمكننا تشكيل المربع السميائي العام الذي تفرعت منه مختلف المربعات السميائية كما يلي:



ـ المربع السميائي العام الأمل / اليأس ـ

لا يبين هذا المربع التضاد الذي يحصل بين الأمل و اليأس فقط, بل انه يوضح التناقض العمودي بين الألم و الارتياح من جهة ثانية, ليقيم مجالين دلاليين إيجابي يجمع بين الأمل و اللايأس و القوة سمته السعادة, و سلبي يجمع أطراف التضاد و التناقض أي بين اليأس و اللاأمل و الضعف .

من هذا المنطلق تكون قراءتنا لدلالة المربع السميائي الذي يطرح المعنى العام للرسالة كالتالي:

إن ابن خلدون متمسك بالأمل و الدليل على ذلك القوة التي يتمتع بها و قد استمدها من ثقافته الدينية و يستغلها في مواجهة المحن السياسية التي يسببها فعل السعايات و هذا ما يحقق الارتياح الذي يؤدي إلى السعادة, أما من يخضع لليأس فهو متألم ضعيف في مواجهة المحن و هذا ما يؤدي به إلى الشقاء .

و خلاصة القول هي أن المعاني الدلالية التي تزخر بها رسالة ابن خلدون استطاعت أن تلغي نظرة قريماس التي تعتقد أن الثنائيات القيمية المتضادة تستطيع أن تفسر الكون. فهي عنده يمكنها أن تفسر مجالا معينا من الحياة المادية البشرية, و لكنها عاجزة تماما أمام القيمة الوحيدة لكونها لا ثاني لها, و إذا كانت التجارب الانسانية قائمة على ثنائية القيم و تضادها, فان هذه الثنائيات يعود أمرها إلى الإله الواحد و هو عز و جل يأمرنا بأن نتبع القيمة الموجبة (المحمودة), و ينهانا عن اتباع نقيضتها السلبية (المذمومة) و ذلك بالاعتماد على الأوامر و النواهي الواردة في الكتاب و السنة .

3.الخاتمة:

بعد هذه القراءة التحليلية في متن رسالة ابن خلدون إلى صديقه نأمل أن تكون قد قربت للمتلقي بعض خصائصها البنيوية مما جعل الرسالة نص أدبي ممتاز تجلت فيه مختلف خصائص السميائية المعاصرة إن على المستوى التواصلي, أو المستوى الدلالي و ما ذلك إلا لسلامة لغة الكاتب و امتلاكه ناصية القول .

الهوامــــــش:

(1) . **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م،ص157– 158 .
(2) . **الطاهر بومزبر**،التواصل اللساني و الشعرية، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007م، ص24.
(3) . **نفسه**، ص 36 .
(4) . **ابن خلدون التاريخ**،مجلد 14، دار الكتاب اللبناني، د ط، ص 925 .
(5) . **نفسه**، ص924 .
(6) . **الطاهر بومزبر**، نفسه، ص 25 .
(7) . **تودوروف**، الأدب و الدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996م، ص 16 .
(8) . **القلقشندي**،صبح الأعشى في صناعة الانشا جزء 6 ، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية ، المؤسسة العامة لتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، د ط، د ت ،ص 16 .
(9) . **الطاهر بومزبر**، نفسه، ص29 .
(10) . **ينظر يمينة تابتي**، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر الخطاب جامعة تيزي وزو، العدد2، 2007م، ص289– 290 .
(11) . **ابن خلدون**، نفسه ،ص 923 .
(12) . **الحجج الجاهزة**، " هي تضمين الآيات القرآنية و الأحاديث و الأمثال و الحكم، و هي حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها و من مصادقة الناس عليها و تواترها" ، ينظر محمد العمري في بلاغة الخطاب الاقناعي، افر يقيا الشرق، ط2 ، 2002م، ص90 .
(13) . **الحجج غير الجاهزة** " القياس و التمثيل"، ينظر محمد العمري، نفسه، ص71 .
(14) . **نبيلة إبراهيم,** فن القص في النظرية و التطبيق. مكتبة غريب مصر, د ط, د ت,ص42.

(15) . **جان كلود كوكي**,نص المقدمة, ترجمة رشيد بن مالك, السميائية بين النظرية و التطبيق, رسالة دكتوراه, معهد الثقافة الشعبية, جامعة تلمسان, 1995م, ص70, نقلا عن أحمد طالب, الفاعل في المنظور السميائي دار الغرب للنشر وهران , د ط, 2002م,ص 27 .

(16) . **سامي سويدان**,في دلالية القصص و شعرية السرد, دار الآداب،ط1, 1991م, ص24.

(17) . **الفيروز آبادي**,القاموس المحيط مجلد2 , دار العلم للجميع, د ط, د ت, ص191.

(18) . **الغزالي**,مجلد2 , إحياء علوم الدين، دار الفكر, د ط, م1975 ,ص191.

(19) . **نفسه**,ص191.

(20) . **ابن خلدون**,نفسه ,ص 922.

(21) . **نفسه**, ص 924.

(22) . **الغزالي**,مجلد ,ص 190.

(23) . **ابن خلدون**,نفسه,ص 926.

(24) . **نفسه**,ص 928.

(25) . **الرازي**, مختار الصحاح, دار الكتاب العربي,د ط, 1981م ,ص314.

(26) . **ابن خلدون**,نفسه,ص 924–925.

(27) . **يقول الله تعالى :** " قل لا أملك لنفسي نفعا و لا ضرا إلا ما شاء الله ولو كنت أعلم الغيب استكثرت من الخير و ما مسني السوء إن أنا إلا نذير و بشير لقوم يؤمنون "

البنية التركيبية للنص الشعري الشفاهي

د/ زغب أحمـد
المركز الجامعي – الوادي–

يميز الباحثون في علم النص *بين ما يصطلح عليه البنية الكبرى Macro structure والبنية الصغرى (Micro sructure) وذلك من أجل تفكيك وحدات النص إلى وحدات كبرى ،على أساس خواصها النوعية كالوظيفة البنوية والفنية لكل وحدة[1]. ثم وحدات جزئية صغرى ذات بنية كبرى.

فعند شروعنا في تحليل نص، لا بد من أن نوظف معرفتنا بخواص الأجناس الأدبية ، وعندئذ تصبح المكونات الأساسية التي نتوقعها خاضعة لتجربتنا السابقة عن هذا الجنس الأدبي، ومن ثم يكون في أذهاننا نموذج الجنس الأدبي ومكوناته،وهو ما نتوقع أن يشبع النص الذي نقرأه نموذجه النوعي، غير أن النص يمكن أن يتميز بتوظيف جديد لعناصر من مكوناته وبذلك تتميز شخصية النص عن غيره، وهكذا يمكن تحديد الوظائف البنوية للوحدات الكبرى .

'' يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى Macro-structure المتحققة بالفعل ،وهي تتسم بدرجة قصوى من التماسك والانسجام coherance ويشرح لنا علماء النص الشروط التي تتيح لنا أن نعرف ما إذا كانت المتتالية النصية متماسكة أم لا ...فيرون التماسك اللازم للنص ذو طبيعة دلالية، وهذا التماسك بالإضافة إلى ذلك يتميز بخاصية خطية، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية، فالتماسك يتحدد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقة قائمة بين المفاهيم والذوات ،والمتشابهات

* – أخذنا هذين المفهومين للبنية الكبرى و الصغرى عن د. صلاح فضل وهو بدوره أخذه عن Dijk Van لكن أول من استخدم هذين المفهومين هو Bierwisch في كتابه الشعرية واللسانيات.ينظر: عثماني الميلود.الشعرية التوليدية مداخل نظرية. شركة المدارس. الدار البيضاء.2000. ص 193.

[1] – ينظر صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة الكويت ص234 وما يليها

والمفارقات في المجال التصوري،كما يتحدد على مستوى المدلولات أو مـا تشـير إليـه النصوص من وقائع''[2]

هذا عن البنية الكبرى للنص وهي دلالته العامة المكتملـة ،أو المغلقـة والتـي يعتبرها هؤلاء الدارسون شرطا ضروريا لتحديد النص ، أو ما يسمى الـنص المسـتدير المكتمل وفكرة انغلاق النص لا تعني عدم قبوله التأويلات إنما تعني اكتفاءه بذاته واكتماله .[3]

أما عن البنية الصغرىMicro-structure فالنص عبارة عن متتاليـة مـن الجمـل، وتعتبر هذه المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير فـي خـط داخلـي بالنسبة لتفسير غيرها من الجمل التي سبقتها ، كما أن المتتالية من الجمل هي التي تتميز فيما بينها بعلاقة الترابط ،فإن هذه المتتاليات تقوم بتكوين نصوص تتسم بالتماسك، غير أن هذا التماسك خطي أي أفقي وهذا ما يطلق عليه الأبنية الصغرى.لكن متتاليـات الجمـل (البنيات الصغرى) التي تشكل نصا هي فقط تلك التي تمتلك أبنية كبرى.[4]

وانطلاقا من أن الأبنية الكبرى لا تشترط تماسكا على المستوى السطحي، أي متتاليات للجمل وثيقة الترابط وعلى هذا ننطلق من الأبنية الصغرى لنبحث إلى أي مـدى تقـيم النصوص كل على حده تماسكا سطحيا و داخليا ،وذلك انطلاقـا مـن مفهـوم النظريـة الشفاهية للخطابات الشفاهية بأنها يغلب عليها التفكك والتراكم بدل التحليل وعدم الاعتماد في نقل المعنى على البنية النحوية، والعلاقات التركيبية لأن الخطاب الشفاهي يعتمد أكثر على السياق الوجودي الحاضر الذي يحيط به.

والنص المتماسك خطيا تنتظمه نوعان من العلاقات النحوية، أو التركيبية، النوع الأول ما يسميه الدكتور محمد حماسه عبد اللطيف بالعلاقات الأفقية ، ويعنـي تـرابط الجملـة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مسـتوى الجملـة ،كالمبتـدأ والخبر والفعل والفاعل ...وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها مـن معاني النفي والاستفهام والتوكيد.

---

[2] - المرجع نفسه ص236.
[3] - المرجع نفسه .ص.214
[4] - المرجع نفسه.ص237.

والنوع الثاني هو ما يسميه بالعلاقات الرأسية، ويعني بها تماسك النص كله في إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها ببعض مضافا إليها الإشارات المتشابهة في الجمل، أو الوظائف النحوية المتكررة بين الجمل وكل ما يؤسس علاقة ترابط بين الجمل[5]

ويوضح فان ديك Van Dijk العلاقات التي تقوم بين الجمل أو العبارات في المتتالية النصية ، والتي ترتكز على العلاقات الدلالية بين الجمل أو العلاقات الداخلية وهي على ضربين:

-علاقات مرجعية (توسّمية). – علاقات المعنى أو القصدية.[6]

فترتبط العبارتان فيما بينهما إذا كان مدلولهما أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل مترابطة فيما بينها ، ويضرب د. صلاح فضل هذا المثال : لما كان الجو صافيا فإن القمر يدور حول الأرض ، فليس هناك علاقة بين حسن الجو ودوران القمر ، لأن الموقف المتعلق بكل عبارة لا يدعم التعالق ، وفي مثال آخر : ولد سعيد في الإسكندرية ، نجح في الامتحان ، فبالرغم من أن المسند إليه واحد في كلتا الجملتين أي أن المشار إليه (سعيد) متطابق في العبارتين فإن الربط بينهما غير دقيق لأنه لا بد من توفر الشروط التي تسمح بتكوين المتتالية على هذا النمط ، وظروف النجاح عادة لا علاقة لها بمكان المولد ، مما يطعن في صحة تكوين المتتالية النصية ، وفي عبارة أخرى : كان الجو جميلا فذهبنا إلى الشاطئ نجد أن المسند إليه في الجملة الأولى لا علاقة له بشخصيات المسند إليهم في الجملة الثانية ومع ذلك فإن الربط سليم ،وذلك لاتساق الظروف والشروط الموطئة لهذا الربط عند المتلقين[7].

وبالإضافة إلى الدور الأساسي للمرحلة السابقة، يشرح علماء النص العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص، مما يتمثل في مؤشرات لغوية مثل أدوات العطف وعلامات الوصل والفصل والترقيم وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال وأسماء الزمان والمكان وغير ذلك من

[5] – ينظر محمد حماسة عبد اللطيف اللغة وبناء الشعر .دار غريب. القاهرة.2001ص45،44.

[6] –تون آن فان ديك. النص بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص.تر: منذر العياشي.في مجموعة بعنوان العلاماتية وعلم النص المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء 2004.ص 154

[7] – صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص 242،241..

العناصر الرابطة التي يعنى علم اللغة بتحديدها ، وتقوم بوظيفة إبراز تـرابط العلاقـات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول.[8]

ونعود إلى النص الشفاهي محملين عنه بجملة من المعطيات والخصائص التي أثبتها دارسو النصوص الشفاهية والذهنية الشفاهية التي أنتجتها ، مفترضين أن التماسك الخطي يعتمد على الدلالات وعلى الظروف المتسقة للترابط عند المتلقين ، كما يعتمد على السياق الخارجي الوجودي ، أكثر من الربط السطحي بواسطة الروابط اللسانية.

فعندما نأتي إلى هذا المثال ، نجد أن التماسك قائم فعلا بين مجموعة الجمل:

- لاَ مِنْ دَارْ جْمِيــــــــلْ.
- بَلَّغْ مَجْهُودَهْ.
- يَشْقَى عَنْ سِيّايْ.
- يُوصِلْ مَسْعُودَهْ. (نص:1)

ونجد أن الأداة الوحيدة الرابطة بين الشرط وجوابه هي المورفيم : من ،أمـا بقيـة الجمل فهي تابعة، توضح طبيعة هذا (المجهود) وهي : يشـقى عـن سـباي، يوصـل مسعودة.غير أنه ليس بينها أي روابط لفظية أمـا الأداة :لا ، المصـدرة للبيـت فهـي للاستفتاح والتنبيه والتساؤل ، ولعلها (ألا)بعد تغير صوتي طفيف بحذف الهمزة.

و(من) التي يعتبرها نحاة العربية المدرسية اسم شرط أو اسم موصـول أو اسـم استفهام حسب السياق الخارجي ، وهي مبهمة وقد ترد في المثال الواحد فتصـح فيهـا التأويلات الثلاثة[9] فما الذي جعلنا نميل إلى أنها شرطية غير توالي الأحداث أو الجمـل الفعلية على هذا النحو المفكك ، والشاعر لا يستنجد بشخص معين أو أشخاص معينـين، فكل من يصنع معه معروفا ، ويبذل لأجله مجهودا ويشقى (أي يتعـب بسـببه)فيتصـل بمحبوبة الشاعر ، ليبلغها شوقه ، وسواء أكانت استفهاما أم شرطا أم وصلا فيبقى الشاعر متوسلا بالمجهول ، كالغريق يتشبث بقشة ، لذلك فإنه يقرر في البيت الموالي: ((لاَ لْقِيتْ مِنْ يَشْقَى عَلَى سِبَّايَ)) أي لم يجد بمن يستغيث ليظل فريسة للمعاناة، هذه المعاناة التـي تكاد تكون القاسم المشترك بين كافة نصوص الشعر الشفاهي ، لتدل على الافتقار الـذي

---

[8] - المرجع نفسه ص .244

[9] - ينظر : ابن هشام مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة .دت.ج1/ص328

تُسْتَهَلُّ به النصوص لتمضي في سبيل سد هذا الافتقار، ولو على المستوى السيكولوجي، بجعل المتلقين يشاركونه معاناته، فيخففون من شدة وطأتها عليه.

لكن حدة هذا التفكك على المستوى السطحي ، نجدها تخف درجة حين ننتقل إلى البيت الموالي،مع وجود تماسك داخلي دائما تدعمه الدلالات الداخلية والسياق الخارجي، ونجد أدوات أو عناصر لسانية لها دور واضح في محاولة الربط على المستوى السطحي.

- لاَ لْقِيتْ مِنْ يَشْقَى عَلَى سِيَّايَ.
- يْبَرِّدْ عَضَايَ مِنْ لِهِيبْ النَّارْ.
- وْيُوصِلْ حَبِيبِي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَ.
- وْنُطْفُو جْرَاحِي.
- وْهَايْضَة لَفْكَارْ

غير أن هذه الأدوات أبرزها واو العطف(تكررت ثلاث مرات) ويتفق نحاة العربية المدرسية* على أن الواو تفيد مطلق الجمع، فهو إذن جمع تراكمي ، ومع ذلك فهو أخف من الإرداف الذي وجدناه بين جمل البيت السابق، أو بين الجملتين : يشقى على سباي ،يبرد عضاي ، كما نجد الاسم الموصول :(اللي) الذي يصل جملتين: يُوصِلْ حَبِيبِي ، عَلِيهْ اغْنَايَ.كذلك الاسم الموصول: (من) الذي يصل الجملتين: لاَ لْقِيتْ، يَشْقَى عَلَى سِيَّايَ.وعلى هذا فإن التماسك قائم بين الجمل أي على مستوى الدلالة ، كما يمكن ملاحظة أن الأحداث أخذت في تغيير المسند إليه في هذا البيت ، بعد أن كانت الذات (ضمير المتكلم) غائبة غيابا تاما ، وكانت جميع الأفعال في البيت السابق مسندة إلى ضمير الغائب ، مما يشير إلى أن الشاعر عاجز عن فعل أي شيء ، فالأفعال في هذا البيت مناصفة بين ضمير الغائب : يشقى ،يبرد ، يوصل ، وبين المتكلم أي ذات الشاعر أو ما يضاف إلى المتكلم (لقيت ، نطفو أجراحي ، هايضه لفكار..) الأمر الذي يوحي بعلاقة بين سلبية الأنا : عجز الشاعر عن الفعل وانتظاره من غيره (= المجتمع) وتفكك الجمل سطحيا ،

* - المقصود بالعربية المدرسية هي العربية النمطية أو المعيارية Arabe Standard أو العربية المعاصرة (بدوي) أو الوسطية (بيرك Berque) أو العربية المشتركة(cowan وغيره)أو الرسمية على اختلاف بين الباحثين تجنبا لمصطلح الفصحى الذي يثير إشكاليات من نوع آخر باعتبارها المرجعية الأولى و الأصلية والتي لم تعد موجودة في هذا العصر في الاستعمالات الحديثة. ينظر في هذا الشأن: Khawla Taleb Ibrahimi. Les Algeriens et Leur(s) langue(s) ED Elhikma Alger.1997.pp29.30.

والاعتماد في إقامة تماسكها على تلقي الآخر ،(= المجتمع) هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يوحي بعلاقة أخرى بين فاعلية الشاعر ــ وإن على نطاق محدود ــ ويشير إلى هذه الفاعلية حضور واضح لضمير المتكلم ، وبين اعتماد الشاعر على نفسه : على النص اللساني ، في إقامة ما يشبه التماسك الخطي أو السطحي بين الجمل، بعدد من الروابط كان أبرزها واو العطف. لكن الشعر الشفاهي يبقى اجتماعيا في المقام الأول ، تسيطر عليه الجماعة، وتمتلكه إرثا جماعيا، وتؤديه وتتلقاه مصحوبا بسياقه الوجودي الحاضر، ومن ثم كانت تلك الروابط أو الأدوات اللسانية، يغلب عليها التراكم، ويكاد يغيب عنها تداخل الجمل ، وتكاملها وظيفيا بواسطة تلك الروابط بحيث يجعل الخطاب يتماسك داخليا ، انطلاقا من بنيته اللسانية.

والشاعر يلتمس العون ويعبر عن المعاناة ، يواصل ذلك التعبير بسلسلة من الجمل الاسمية، تغيب عنها (الأنا) الفاعلة المؤثرة ، وتحضر (الأنا) المتأثرة ، التي نجد موضعها دلاليا ، لكننا لا نجدها لفظيا ، كما أن الروابط على المستوى السطحي ، لم تعد أفضل حالا مما كانت عليه في البيتين السابقين:

يقول الشاعر:

أ- مَغْبُوبْ.

ب- ظَامِي.

ت- وَالَعْبَادْ رْوَايَا.

ث- وْحَارَمْ مِنَامْ الِّليلْ مِ لَّشْفَارْ.

فالجمل كلها اسمية، تنعدم فيها الحركة،وهي تقرر في ثبات الحالة التي آل إليها الشاعر ،والمبتدأ في الجمل أ،ب،ث غير مذكور، وهو مقدر اعتمادا على السياق اللغوي السابق ، إنه ضمير المتكلم المفرد (= ذات الشاعر) أي : (أنا مغبوب ،أنا ظامئ ، أنا حارم..) وعدم ذكر الأنا يكاد يطمسها تماما لتتغلب الأوصاف بالمعاناة المتصاعدة تدرجا فالمغبوب هو من يشرب عن غبٍّ ، والظامئ هو من لا يرجى شربه ،والتدرج يبدأ من الحرمان من الماء ليصل إلى الحرمان من النوم ، وإذا كان الماء سبب الحياة فالنوم أخو الموت في ثقافة هذا المجتمع[10] ومن ثم فلا تتاح للشاعر أسباب الحياة ، ولا أسباب الغياب عن الوعي ، ومع أن الإرداف ظاهر بين الجملتين:أ ، ب . والواو في الجملة د هو واو

[10] – هناك مثل شعبي بهذا المعنى ،

العطف وهو يلتقي مع الجملتين السابقتين في وصف الشاعر نفسه أوصافا سلبية متراكمة.لكنه يختلف مع الجملة ت ،لأن واو الحال يسجل مفارقة واضحة بين حال الذات السلبية وحال الآخر الإيجابية(روايا) ويبدو التلميح بكلمة :(العباد) إلى غريمته مسعودة، فالجمل ضعيفة التماسك على المستوى السطحي، وإن وكانت قوية التماسك على المستوى الداخلي.

ويعلق أسباب المعاناة الغب والظمأ والحرمان من النوم،هيجان الخواطر انتكاء الجراح ... الواردة في البيتين السابقين ، يعلقها بواسطة حرف الجر :على،بما يتخذ وصفا أو نعتا للبكرة(أي: الناقة الفتية) ويأتي بأوصاف البكرة بدل أوصاف الفتاة مسعودة ، وبذلك يردف الشاعر جملة من الأوصاف يقول إنها أوصاف الناقة الفتية:محجلة ،نواية ،شقرة ،نظيفة ، مكركدة لوبار* وهو يبحث عن ناقته يسوق جملة من الأفعال : لا جاتني عليها وهاي (=أمارة)،نزاحت (= ابتعدت) ،غدت(=ضاعت)في وقت ريحه ثار(= عصف) ونلاحظ أن الحدث الوحيد الذي كان يمكن أن يسنده لنفسه وهو التفتيش (أي البحث)جرده من الدلالة الزمانية(فَتَّاشْ)بما يشير إشارة واضحة إلى سلبية الشاعر وعدم قدرته على الفعل أو أن هذا الفعل كان يائسا ، على الرغم من طول البحث أو كثرته فصيغة المبالغة، (فَتَّاشْ) تشير إلى ذلك.

وهكذا تبدو عوامل الترابط السطحي في هذه المتتالية النصية، كحرف الجر والضمير في عليها الذي يعود على البكرة، وكذلك تاء التأنيث في الفعلين: غدت، ونزاحت.وهي تحيل إلى البكرة ، فالبكرة حاضرة بقوة شعريا بينما تغيب (الأنا) ذات الشاعر في البحث عنها ، و مع كل هذا الربط وعوامله الظاهرة تبقى علامات التراكم – الإرداف في الصفات والأفعال– تشي بالثقافة الشفاهية .

وتتواصل المتتالية النصية بجمل طويلة نوعا ما مركبة غالبا وتقريرية وشديدة التماسك سطحيا وداخليا، فالمسند إليه واحد وهو:(الحارمة) في إشارة إلى البكرة التي في أصلها مشبه به ، شبه بها الفتاة مسعودة ، وهو يستمر في التعبير عن معاناته التي اختار لها عدة أوصاف في الأبيات السابقة كالغب ، والظمأ والحرمان من النوم....

أ– كُثْرِ الشِّقَا مَجْمُولْ مِنْ مُولاَي

ب– وَالْحَارْمَة تَغْدِي عَلِيكْ جْهَارْ.

* – محجلة : بها علامات البياض،نوّاية :سريعة.مكركدة لوبار: طويلة الوبر مجعدته.

ت- تِنْزَاحْ فِي خْطُوطْ الْعَفَا فَلاَّيَةْ.

ث- وَتَفْلَى غَرِيقْ الرَّمَلْ وينْ اَوْعَارْ

ج- فِي بَرّْ مَانَعْرِفْ قِدَاهْ ثْنَايَا.

ح- يصعب على الفتاش والدوار

تبدأ المتتالية بجملة بسيطة يبدو عليها بوضوح أثر الترقيع Le Bricolage وهي جملة اسمية تقريرية استسلامية، فالشاعر يقرر أن المعاناة مقدرة من المولى عز وجل، لكنه بعد أن يضيف لفظ كثر إلى الشقا(=المعاناة) يستدرك بلفظ مجمول أي :كله،فكل شيء مقدر من المولى عز وجل ، وليس أكثره ...ثم يربط الجملة الاسمية المركبة بواو الحال ،والحارمة وصف للبكرة(محرمة من القدر) ثم تأتي سلسلة الجمل الفعلية:

- تَغْدِي عَلِيكْ اَجْهَارْ.
- تِنْزَاحْ فِي خْطُوطْ الْعَفَا فَلاَّيَةْ
- وْتَفْلَى غَرِيقْ الرَّمَلْ..

وكلها جمل فعلية مضارعية هي أخبار متتابعة للمبتدأ: الحارمة وفي الجملة :ج يتعلق الجار والمجرور بالفعل تفلى في الجملة: ث ،ثم تأتي الجملة ح الفعلية المضارعية لتكون صفة ثانية للبر الذي وصف بجملتين فعليتين مضارعيتين الأولى منفية والثانية مثبتة:

- ما نعرف قداه ثنايا
- يصعب على الفتاش.

ويمكن اعتبار الجمل : ب ،ت ، ث ، ج ، ح.جملة اسمية واحدة رئيسة فيها المسند إليه أو المبتدأ : الحارمة(=الأمر الذي حرم بسبب حكم القدر) وكل الجمل التي تليها هي مسندات أو خبر بكل ما تبعه أو تعلق به.

وهذه الجلة الاسمية المركبة الشديدة التركيب المتداخلة المتكاملة على خلاف الأسلوب الشفاهي الذي عودنا على بساطة الجمل وانفصالها وانفراط عقدها، وهي (أي الجملة الاسمية المركبة) تقريرية تقر مقولة ثابتة ومستمرة في ثقافة المجتمع ومن ثم جاءت الجمل الصغرى كلها جمل فعلية مضارعية : تغدي (= تضيع)تنزاح (=تبتعد) تفلى (= ترعى) . وحتى الأفعال التي علقت ظرف المكان(وين أوعار) و(في بر

ما نعرف قداه ثنايا) ، يصعب ،جاءت كلها مضارعية لتشير بوضوح إلى استمرار هذه القيمة في ثقافة المجتمع ، وهي الاستسلام للقدر على الأقل على مستوى التعبير ، وإن كان يستمر في التعبير عن معاناته من فراق المحبوبة.

وتبدو الجملة :ب وكأنها تطلق حكما عاما مجردا، لكن الشاعر لا يلبث أن يكشف عن الموضوع بواسطة الأفعال الخاصة بالناقة : تنزاح في خطوط العفا . تفلى غريق الرمل...فالناقة أعز ما يملك البدوي لكنها معرضة للضياع في كل حين فهي كروحه التي بين جنبيه ، **لذا كان على مجتمع البدو أن يتماسك بأعراف ضمنية حينا ومعلنة حينا آخر، من أجل التعايش في هذه البيئة الصحراوية القاسية.**

وينتبه الشاعر إلى أنه استرسل في الحديث عن البكرة (= الناقة الفتية) فيحاول التخلص إلى موضوعه:(مسعودة) بالصيغة الشفاهية :مانيش(= لست أقول الشعر في...)ولهذه الصيغة وظيفتان: الأولى التخلص من الموضوع الهامشي إلى الموضوع الرئيسي ، والثانية بيان شدة الشبه بين المشبه (الفتاة) والمشبه به (=البكره) فباسترسال الشاعر في تعداد صفات الحبيبة التي تشبه البكرة، يتبادر إلى المتلقي أن الموضوع المقصود هو البكرة ، فيزيل الشاعر هذا اللبس ويعلن أنه لا يعني البكرة إنما يعني المحبوبة ، لذا ينفي الشاعر أنه يعني شيئين اثنين:

مَا نِيشْ عَ الِّلي مْحَجِّلَةْ نَوَّايَةْ (=لست عن(ناقة) بيضاء سريعة)

وْمَا نِيشْ عَنْ بَرْقْ الْحَفَزْ فَ امْطَارْ(= ولست عن برق لمع في سماء ممطرة)

أما عن (المحجلة، نواية) فهي البكرة وقد استرسل الشاعر فعلا في الحديث عن أوصافها : شقرة ،نظيفة ،مكركدة...وأنها ضاعت منه في يوم عاصف ، لكن الذي لا نفهمه ، نفيه الحديث عن البرق في الشطر الثاني بينما لا نجد ذكرا للبرق في الأبيات السابقة .

إن المطلع على هذا النوع من الغزل البدوي يجد من الموضوعات النموذجية (الثيمات) الرئيسية :الفرس ،الناقة ،البرق ،والنخلة الفتية .والشاعر هنا ذكر الناقة والنخلة (الغرس) والفرس ويبدو أنه ذكر البرق من خلال الاستدراك السابق ، غير أن الأبيات تكون قد ضاعت من ذاكرة الرواة.

يتخلص الشاعر بعد قوله:(مانيش) إلى موضوعه الرئيسي ، وهي صيغة شفاهية كثيرا ما يتم بها التخلص من تيمة هامشية إلى الموضوع الرئيسي ، وسنصادفها مرة أخرى في النص نفسه .

أ- قُولِي عَلَى الْحَايزْ قِدِيمْ شفَاي.

ب- وْعِنْدَهْ دْوَايَ .

ج- وْلاَ قْلِقْ لاَ حَارْ.

جملة (أ) اسمية. جملة (ب) ظرفية.جملة (ت) جملتان فعليتان منفيتان.

نلاحظ تعمُّد إغفال ذكر الحبيبة، والإشارة إليها بجملة من المعميات منها (أل) العهدية في الجملة :أ،(الحايز) ضمير المفرد المذكر المتصل :عنده في الجملة :ب ،والضمير المستتر المسند إليه الفعلان : قلق ، و حار. وسنرى أن هذا الإغفال يمهد إلى تناول موضوعة هامشية جديدة، فالشاعر يوهمنا أنه سيتحدث عن الحبيبة بوصف جوفها ، لكنه يستطرد إلى الحديث عن الفرس والمعركة التي تخوضها مع العدو ، وكيف تسهم بسرعتها في رد الإبل المنهوبة ، ودماء العدو التي تسيل غدرانا وما إلى ذلك..

أ – الْجُوفْ شَاحِبْ سَابْقَهْ جَرَّايَةْ.

ب- تْرُدْ السِّعِيَّة مْنِ الْعَدُو أَجْهَارْ .

ج – حَمَلْ دَمّْهُمْ بينْ الْمَغَادِرْ ضَايَةْ.

د- يُومْ الْمِنَايَا يقَصّْرُو لَعْمَارْ.

فالجملة (أ) اسمية حيث المبتدأ :الجوف ،تسند إليه ثلاثة أخبار مفردة مردفة،وهي مشبه به موصوف بأوصاف ثلاثة: فرس شاحب ، فرس سابقة ، فرس جراية.

أما الجملة (ب) فهي وصف رابع للفرس ، لكنه ورد جملة فعلية: تْرُدْ السِّعِيَّةْ مْنِ الْعَدُو اَجْهَارْ.

أما الجملة (ج) فهي تتحدث عن حال العدو أثناء المعركة التي تخاض من أجل ردّ السعية (=الإبل المنهوبة).

ج–حَمَلْ دَمّْهُمْ بينْ الْمَغَادِرْ ضَايَةْ.

وأخيرا فالجملة (د) تقريرية ، تقرر مقولة أساسية في ثقافة المجتمع.

د–يُومْ الْمِنَايَا يقَصّْرَوْ لَعْمَارْ.

فللموت أجل محدد حين يزف لم يعد للعمر أية بقية.وليست المعركة هي التي تقصر أعمار العدو، إنما تقصرها آجالها المحددة سلفا.

فالجمل متداخلة ومتكاملة فكلها جملة اسمية واحدة ، حيث المسند إليه الجوف وكل ما يليها مسندات ، أو أخبار مفردة ثم خبر جملة هي نفسها لها عنصر زائد هو عبارة

عن نعت للعدو ورد جملة، وأخيرا أدّى ذكر الموت والدم إلى تقرير الجملة الأخيرة التي لا ترتبط بالمتتالية السابقة ترابطا سطحيا ، ولا تتداخل معها تداخلا تركيبيا كسائر الجمل (أ ،ب،ج)إنما تنفصل عنها جميعا لتقرر حقيقة تكون بمثابة العبرة الخاتمة ، لكنها غير منعزلة عن السياق من الناحية الدلالية الداخلية.

ينتقل الشاعر إلى متتالية جديدة ، منفصلة سطحيا عن المتتالية السابقة ، فهو لا يصف مسعودة ، ولا يصف الفرس التي شبه بها مسعودة ، إنما المسافة التي تفصله عنها :

أ-متباعده رداك عن رداي(رده =جهة)

ب-بلاد محفيه.

ج- دونك خنق واوعار

د – دون من تلبس الخرص والقطايا

هـ – أما الروامق طير بومنقار.

تتكون هذه المتتالية من عدد من الجمل الاسمية ، لكن المسند إليه : (=المبتدأ) لم يأت في موضعه الأصلي ،بداية الجملة إلا في الجملة (هـ)المفصولة عن الجملة (د) التي تصف مظهرا من مظاهر الزينة ، وذلك بالأداة :أما ، ويقول نحاة العربية المدرسية أنها ((حرف شرط وتفصيل وتوكيد))[11] وسنعود إليها بعد قليل.

جاء المبتدأ مؤخرا عن الخبر في الجملة (أ)فالأصل في ترتيب عناصر الجملة:

- رِدَّاكْ مِتْبَاعْدَةْ عَنْ رِدَّايَ.

وجاء المبتدأ محذوفا في الجملة (ب) وتقديره من السياق :

- رِدَّاكْ بْلاَدْ مِحِفْيَهْ (= أَرْضُكِ أَرْضٌ جَرْدَاءُ).

كما جاء المبتدأ مؤخرا عن الظرف المتعلق بالخبر المحذوف في الجملة (ج) وتقديره :

- خنق و أوعار حائلة دونك .

كما حذف المبتدأ في الجملة (د)ودل عليه السياق في الجملة السابقة وتقديره:

- خَنَقْ وَ أَوْعَارْ دُونْ مِنْ تَلْبَسْ الْخُرْصْ.

---

[11] – ابن هشام . مغني اللبيب ، مرجع سابق.ص56/ج1

وفي الجملة (هـ) يضع العينين في بؤرة الاهتمام ، ويخصهما دون مظاهر الزينة ،التي ذكرها في الجملة السابقة:(الخرص والقطايا) ويفصلها عنها بالأداة :أما.ويؤكدها تمهيدا للاستطراد بشأنها في المتتالية اللاحقة.

ونلاحظ أن هذه المتتالية مرتبكة عموديا وأفقيا، فالجمل مفككة سطحيا من جهة، فمرة يكون الخطاب للمفرد المخاطب (رداك)ومرة يتحدث عنها بالاسم الموصول ذي الدلالة المبهمة كما أن الضمير الذي يشير إليها ضمير الغائب المستتر:(من تلبس الخرص) ثم يشعر بانتهاء الموضوع السابق لينتقل إلى موضوع آخر هو الروامق(=العينان) .أما من الناحية الأفقية فإن المسند إليه يؤخر مرة (الجملتان :أ ،ج) ويحذف مرة أخرى (الجملتان ب ،د.).

ويعود هذا الارتباك إلى أن الشاعر لم يكن ليقترب من موضوعه إلا ليشير إليه بسرعة بواسطة تشبيهه،ثم ينطلق من المشبه به ليخرج عن موضوعه ويبتعد عنه ويأتي بمتتالية نصية متماسكة سطحيا رأسيا وأفقيا،في موضوعته (تيمته) الجديدة: البكرة ، الشاحب ...

لكنه ههنا يتناول المسافة البعيدة ومظاهر زينة المحبوبة(الخرص والقطايا) ثم يقع على موضوعة جديدة تهيء له الاستطراد مرة أخرى لكنه لا يكاد يهم بالاستطراد عن (الطير : البرني (= الصقر)وعيني فتاته)حتى يعود للتعبير عن حيرته وارتباكه ومعاناته وبحثه عن أسباب الصبر.

هـ–أَمَّا الرُّوَامِقْ طِيرْ بُومِنْقَارْ

أ–عَنْ طِيرْ الْبُرْنِي

ب–حَايِرْ.

ج– يَالَسْلاَمْ!

د–وَاشْ يْصَبِّرْنِي؟

هـ – نِيرَانِي – فِي الْجَاشْ – تِلْهِبْ.

فالارتباك عائد إذن إلى فشله في محاولة الابتعاد عن موضوعه الرئيس: (المحبوب) الذي يؤرقه ومن ثم يتواصل الارتباك الذي ينشأ عنه تفكك الجمل وعدم تماسكها عموديا وأفقيا كغياب أحد العناصر الأساسية للجملة كالمسند إليه في الجملتين

أ،ب والفصل بينها (الجملة هـ)وتدخل بعض الجمل الإنشائية كالنداء والاستفهام ، مع الجمل التقريرية.

ويعود مرة أخرى إلى البحث عن قوم مسعودة في جمل اسمية إخبارية تردف الخبر المفرد : محتار ،حاير.

حَوَّامْ ، نَشَّادْ. وفي جمل فعلية مرة أخرى : تطوح ، جا في مجايب. ليصل إلى متتالية تتكون من خمس جمل قبل أن يصل إلى موضوعة هامشية أخرى:

أ- بْوعِينْ سُودَهْ

ب- قُصّتَهْ مَهْدُودَةْ

ج - كَاسِي نْهُودَهْ غَثِيثْ.

د - قُصَّهْ لْبُودَةْ مْحَفَفَهْ وْمَقْدُودَهْ

هـ - الْمُنْقَارْ بُرْنِي طِيرْ.

والجمل قصيرة يظهر فيها الإرداف وآثار التراكم بوضوح ، كما يظهر التفكك الخطي بين سلسلة الجمل المتماسكة:(أ،ب،ج.) من جهة ،والتي تترابط بواسطة الضمير المتصل الذي يعود على المحبوب، ولا تربطها علاقة لفظية بالجملتين (د،هـ) اللتين تبدوان مفككتين من جهة أخرى.

لكن الشاعر لا يلبث أن يجد موضوعة هامشية جديدة هي :الغرس، وذلك بعد أن ذكر بعضا من مظاهر جمال المحبوبة :الموضوع الرئيسي ، فقد ذكر العين السوداء، والقصة المهدودة (= الغرة الكثيفة) والمنقار (= الأنف الذي استعار له منقار طائرالصقر) والشعر الكثيف (الغثيث)، يذكر القد ويشبهه بنخلة الغرس ومنها ينطلق إلى موضوعته الهامشية في سلسلة من الجمل المتماسكة سطحيا (عموديا وأفقيا) وداخليا أي دلاليا.

- القَدّْ غَرْسْ الَّلي حَفَلْ بِزْرُوبَهْ
- صَلَّبْ جِرِيدَهَ
- كَايْدْ الْعَدَّادْ.
- فِي وَسِطْ هُودَهْ .
- مْبَرِّدَاتْ حْدُودَهْ.
- قَدِّينْ طُولَهْ .
- لاَ نَقَصْ لاَ زَادْ.

فهذه المتتالية كلها جملة اسمية واحدة، المسند إليه : القد ، والمسند : غــرس الموصوف بالموصول وصلته ، ثم بسلسلة من الجملة الاسمية والفعليــة كلهــا جمــل صغرى حسب توصيف ابن هشام[12] وهي عبارة عن عناصر تابعة لعنصر أساس فــي الجملة الرئيسة : الخبر.

كما تحقق هذه الجمل الصغرى الشرط الذي اشترطه نحاة العربية المدرسية ،وهو وجود رابط بين الجمل التي تقع نعتا يعود على المنعوت ، والرابط في هذه الجمل الصــغرى هو الضمير البارز : الهاء العائدة على الغرس في جريده هوده حدوده طوله والضمير المستتر الفاعل المقدر في كايد** ، نقص ، زاد.

ينتقل إلى موضوعة هامشية جديدة باستعمال أداة للعطف والاَّ التــي تفيــد التخييــر بمعنى (أو)لكنه هذه المرة لا يتمادى ويستطرد في الحديث عن السفينة كما فعــل مــع الموضوعات الهامشية السابقة إنما يظهر الإرداف واضحا في تعدد أوصــافها: قلــع ، عزم ، قاطع ...ويعود إلى الفرس التي ظننا أنه فرغ منها ، واســتطرد فــي وصــفها بمتتالية متماسكة سطحيا ودلاليا، لكنه هذه المرة لا يطيل الحديث عنها ،إنما يكتفي بعدد من الصفات المتراكمة بواسطة واو العطف: (سابقة ،ومركوبة، وتقمــز..)لعــل هــذه السرعة في تناول الفرس تعود إلى أنه تذكر أنه أوردها من قبل، وفي الحالتين كانــت مشبها به للجوف:

1- وَالْجُوفْ شَاحِبْ سَابْقَةْ وْجَرَّايَةْ.

2- والْجُوفْ عُودَةْ سَابْقَةْ وْمَرْكُوبَةْ وْتِقْمِزْ.

ويبدو أثر عمل الذاكرة واضحا في هذه المتتاليات ،وذلك في عودة الصــور الجانبيــة نفسها من حين لآخر ،، ثم يعود إلى الصيغة الشفاهية نفسها التي استعملها مــن قبــل للتخلص والعودة إلى موضوعه الرئيسي بوصف مضطرب مفكك

- صَاحِبْ صَحَبْتَهْ وْصُحُبْتَهْ مَعْيُودة.

---

[12] – ابن هشام. مغني اللبيب

** كايد اسم فاعل من كاد يكيد وهو في اللهجة بمعنى أعجز واسم الفاعل العامل الذي ينصب مفعوله هنا : العداد، يقدر فيه الفاعل ضميرا مستترا، ويعمل بشروط ذكرها النحاة منها أن يقع خبرا كما هو الحال في هذه الجملة ينظر : ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الفكر ط.16. بيروت/ القاهرة 1974 مجلد 2/ج3/ص107

- صغِيرْ اللِّي خَلَّفْ كَبدْتِي مَسْحُوقَةْ.
- طُفْلَة نْشُودَة ....مْوَشِّمْ زْنُودَهْ.

فالجمل مفككة مرة أخرى والمسند إليه غير واضح الهوية :صاحب ، صغير ، طفلة..متغير من جملة إلى أخرى.

وأخيرا تبدو النزعة الخصامية والتي كما أسلفنا من خصائص الخطاب الشفاهي ،فالشاعر لم يجد خصما يتخذ ضده الموقف الخصامي فاتخذه ضد غريمته أو محبوبته مسعودة، فأمطرها بوابل من الأدعية عليها بالويل والثبور،في الجمل التالية:

- يْرَقِّدْ سْعُودَهْ (= دعاء بخمول الحظ)
- وَالْعَرَبْ مَحْشُودَةْ(= والبدو مجتمعون)
- يْلَهْوِثْ عْرُوقَهْ(=دعاء بالتواء الجذور فلا تزهو الشجرة)
- وِينْ زَهَوْ لَنْدَادْ (=أين تزدهي قريناتها وينتعشن)

وأخيرا ينهي النص بمتتالية ، يصف فيها الحب من جهة والجفوة من جهة أخرى في ثنائية ضدية ، وينحي باللائمة على جفوة المحبوب لا على الحب نفسه الذي يصفه بالحدرة(=منحدر)مقابل الجفا الذي هو صعودة (=مرتفع)، ويقر بأنه لا يحس بمأساته إلا من جرب الحب المرتبط بجفوة المحبوب .

وبالعودة إلى الوحدات الكبرى للنص، ووظائفها البنوية، والنصوص الشفاهية التي بين أيدينا تتشابه في مكوناتها الكبرى، فغالبا ما تبدأ بالمعاناة بسبب الافتقار إلى الموضوع (المحبوب ، الأهل ، الشيخ ....) ثم تتناوب الوحدات الرئيسية التالية:

- صورة الذات في افتقارها إلى الموضوع
- صورة الموضوع
- صور جانبية ، انفتاح على صورة1:(البكرة مشبه به للموضوع)
- صورة الموضوع (عودة إلى الموضوع الرئيسي).
- صور جانبية ، انفتاح على صورة 2(الفرس الشاحب مشبه به للموضوع)
- صورة العوائق (المسافة البعيدة عنصر معيق للاتصال بالموضوع)
- صورة الموضوع (عودة إلى الموضوع الرئيسي)
- صور جانبية انفتاح على صورة 3 (الغرس مشبه به لعنصر من عناصر الموضوع : القد.)

- صور جانبية ، انفتاح على صورة (السفينة مشبه به)
- صور جانبية، عودة إلى الصورة الجانبية 2 صورة الفرس
- صورة الموضوع عودة إلى الموضوع الرئيسي (المحبوب).
- صورة الذات (ختام بالتعبير عن المعاناة واستكمال النص)

هذه الوحدات الرئيسية المكونة للنص السابق ( ) وتتلخص في ثلاث وحدات بنوية أساسية متناوبة : صورة الذات، صورة الموضوع، صورة العوائق. وعدد من الوحدات الفنية تتمثل في الصور الجانبية :(البكرة، الفرس، الغرس، السفينة..)

وعلى ذلك فإن البنية الكبرى للنص Macro-stucture شديدة التماسك ، كما يمكن أن نعتبر ولو مبدئيا أن هذه الوحدات المشكلة للنص متماسكة داخليا أي أن الدلالات المنسوبة إليها مترابطة داخليا.

أما عن تماسكها السطحي المباشر عن طريق الروابط اللسانية ، فالأمر يختلف من وحدة إلى أخرى ، ففي النص السابق (نص :1) لاحظنا أن الشاعر كلما استطرد إلى موضوع هامشي يكون غالبا صورة جانبية يشبه موضوعه الرئيسي (الناقة الفتية ، نخلة الغرس ، الفرس الشاحب ،الخ...)جاءت جمله في متتالية خطية متماسكة متداخلة تركيبيا ، كأن تكون جملة اسمية واحدة ، يحتل فيها المسند إليه (المبتدأ) موقع الصدارة ، ثم تأتي الجمل الصغرى متداخلة في جملة فعلية أو اسمية ، يوصف أحد عناصرها بجملة من النعوت المفردة أو الجمل النعتية، التي تمتلك أدوات لفظية تربطها ببقية العناصر (صورة الغرس مثال في النص السابق).

ويمكن تصنيف الوحدات الكبرى في النص من حيث تماسكها إلى نوعين :

-وحدات بنوية ، -ووحدات فنية .

فالوحدات البنوية تتماسك داخليا ضمنيا ويتحدد ترابطها على مستوى الدلالات ، بينما يظهر التفكك على المستوى الخطي السطحي الذي تقيمه الوحدات اللسانية (الروابط الحروف العلاقات النحوية ...) فيما بينها .

أما الوحدات الفنية فيغلب عليها التماسك الخطي السطحي ،بالإضافة إلى التماسك الدلالي الداخلي .

ففي الوحدات البنوية (الذات –الموضوع –العوائق– المساعدات) تعتمد النصوص على السياق الوجودي الخارجي، أي على مجتمع المتلقين لإقامة العلاقات وتحقيق البنيات الكبرى.

'' إن بنية النص الكبرى هي التي تقاوم النسيان بوجه خاص ،والمبدأ العام الذي يلعب دورا في تخزين معلومة نصية واستذكارها واسترجاعها هو القيمة البنوية لهذه المعلومة''[13]وعلى هذا فإن النص في الوحدات البنوية الكبرى لا يعتمد على نفسه في إقامة التماسك بقدر ما يعتمد على المتلقين ،الذين يحذفون بعض التفاصيل (الوحدات الفنية) ويقتصرون على ما يشكل أساس النص ومضمونه الإجمالي.

أما الوحدات الفنية (الصور الجانبية : صورة البكرة ، صورة الفرس، الغرس ،السفينة...)فإنها تسقط من الذاكرة بفعل القواعد الكبرى التي حددها فان ديك Van Dijk ،(Macroregles) ومن أهمها الحذف والاختيار والتعميم والبناء[14] ولا تدخل في المضمون الإجمالي للنص ، ومن ثم فهي لا تعتمد على ذاكرة المتلقين ، إنما على مقوماتها الذاتية كمتتالية نصية متماسكة سطحيا ودلاليا ، لذلك رأينا أن عمل الذاكرة واضح في إسقاط بعض الموضوعات الهامشية (صورة البرق) أو العودة إلى موضوعات هامشية أخرى بعد الفراغ منها (عودة صورة الفرس).

ويمكن أن نمضي قدما في استقراء نصوص الشعر الشفاهي التي بين أيدينا لنرى إلى أي مدى تصدق هذه الظواهر النصية التي استخلصناها من النص الأول ، لكننا نسجل ههنا محصلة المظاهر اللغوية الشفاهية التي كنا نشير إليها من حين لآخر في ثنايا تحليلنا لمظاهر التماسك في المتتاليات النصية للنص الأول ، باعتبارها من المظاهر التي تميز الخطابات الشفاهية عن غيرها ، ومن معاييرها الأساسية .

من ذلك تفكك الجمل على المستوى الخطي السطحي، وعدم اعتمادها في تماسكها على بنيتها اللسانية الداخلية ، بقدر اعتمادها على سياقاتها الوجودية الحاضرة أي على تلقي الآخر:(المجتمع)لذلك كثرت مظاهر التراكم كالإرداف بين الصفات والأفعال

---

[13] – ينظر : علي آيت أوشان. السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة . دار الثقافة الدار البيضاء 2000 .ص84.

[14] – ينظر فان ديك ، النص بنى ووظائف. ترجمة : منذر العياشي في مجموعة بحوث بعنوان العلاماتية وعلم النص.المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء2004ص 160 وما يليها

والجمل القصيرة،كما ظهرت لنا آثار واضحة لعملية الترقيع(Bricolage)♣وذلك بالاستطراد والتخلص حينا ، وباستدراك لفظة بلفظة أخرى حينا آخر ، ومن آثاره أيضا عمل الذاكرة بإغفال صور جانبية أو العودة إليها بعد الفراغ منها.

ومن ذلك أيضا ظهور الصيغ الشفاهية الحافزة على التذكر، والمورفيمات المقوية لعلاقة الاتصال،وغرازة الإطناب والتحرك إلى الأمام ببطء للحفاظ على بؤرة الانتباه.[15]

وأخيرا ظهور الموقفية ، أي اتخاذ الشاعر موقفا أنانيا تجاه موضوعه، وهذا الموقف كما رأينا تسيطر عليه النزعة المخاصمة، إذ ينهال الشاعر على غريمته بوابل من التقريع والقذف.

رأينا أن النص الشعري الشفاهي يتميز بنوعين من الوحدات الكبرى: وحدات بنوية ، وحدات فنية. وكانت الوحدات البنوية تعتمد في تماسك متتالياتها على سياقاتها الوجودية الحاضرة أكثر من اعتمادها على مقوماتها اللسانية ، فالتماسك فيها دلالي داخلي، بينما اعتمدت الوحدات الفنية ،وهي عبارة عن صور للأسلوب وهي كما يقول **فان ديك** ذات طبيعة وظيفية بالدرجة الأولى وتتغيى تأثير النص في مقام التواصل وبقول آخر فإن المستعمل [هنا الشاعر] قد يلجأ إلى بعض هذه البنى لأسباب استراتيجية ، أي لكي يزيد حظوظه في أن يرى عبارته قد قبلها مخاطبه واقعيا[16] . اعتمدت هذه الوحدات على تماسك متتالياتها النصية على بنيتها اللسانية أو مقوماتها الذاتية.

والفرضية التي استنتجناها من النص:1 وهي ضعف تماسك الوحدات البنوية ، واعتمادها في هذا التماسك على السياق الاجتماعي بسبب أنها قادرة على مقاومة النسيان ، قد لا تتحقق مع كافة النصوص ، ولعل سبب ذلك يعود إلى التفاوت في الإيغال في الشفاهية بين نص وآخر ، فبعض المجتمعات البدوية أو بعض الشعراء

♣ نصر دائما على وضع المقابل الأجنبي لهذا المصطلح نظرا للبلبلة الملحوظة في أبحاثنا العربية في ترجمته الترقيع ،الترميم، الحرتقة

[15] – يراجع زوميتور مدخل إلى الشعر الشفاهي

[16] – فان ديك .المرجع السابق ص169

يكونون قد اطلعوا على تواجد ثنائي Diglossie [17] بين العربية النمطية أو المعيارية واللهجة البدوية الخالصة ولا سيما حين يؤمون المساجد في بعض الحواضر التي يقصدونها لقضاء حاجاتهم من حين لآخر ، ونذكر أن الشاعر في النص :6 قد هجأ حروف اسمه في نهاية القصيدة مما يدل على معرفته لبعض المبادئ الأساسية للقراءة والكتابة.

بعد أن ألقينا نظرة سريعة عن النص الشعري الشفاهي من حيث كونه نوعين من الوحدات :بنوية ، وفنية ، هي عبارة عن متتاليات من الجمل تنتظمها نوعان من علاقات التماسك السطحي والداخلي الدلالي، أما التماسك السطحي الذي يقوم على ترابط العناصر اللسانية بين مكونات الجملة الواحدة فقد سميناه حسب ما اقتبسناه عن ع اللطيف حماسة العلاقات الأفقية، أما التماسك السطحي بين الجمل فهو العلاقات الرأسية.

إن هذه الظواهر النصية تعكس بعض أعراف المجتمع الشفاهي القبيلة والعائلة ،تلك الأعراف أهمها سلبية الفرد (الشاعر) إزاء المجتمع الظاهر على أفراده،كما رأينا لهذا الشاعر أو ذاك إمكانيات محدودة للمجاوزة والتعبير عن الذات (زواج الخطف نموذج لإثبات الذات داخل المعايير الاجتماعية) وذلك بالتفوق في إحدى المعايير التي تعتمدها القبيلة ، ومن ثم التميز على أفراد آخرين ، لذلك كانت النصوص متماسكة بأعراف ضمنية ذات مرجعية اجتماعية، و لا يكاد النص يقوم بنفسه أي على مقوماته اللغوية الذاتية ، إلا في بعض الصور الجانبية التي لا تشكل الوحدات البنوية الأساسية التي يقوم عليها كيان النص وبنيته الكبرى ،في هذه الوحدات الفنية يكون للشاعر حق الإبداع بحيث يضيف تنويعات إلى إحدى الوحدات الكبرى المشكلة للبنية النصية ،الموازية خارجيا للبنية الاجتماعية . ينضاف هذا الواقع الذي تمثله البنية التركيبية واقعا رمزيا للواقع

[17] – هناك فرق بين الثنائية اللغوية أو الازدواجية Bilinguisme في بعض الحواضر كتواجد الفرنسية والعربية ، وبين تواجد لغة واحدة بمستويين متفاوتين : مستوى رسمي معياري ومستوى شعبي ، وهو ما يصطلح عليه في اللسانيات الاجتماعيةsociolinguistique ، بـDiglossie وأول من استعمل هذا المصطلح بهذا المفهوم الباحث الفرنسي W.Marçais ينظر : Kaoula Taleb Ibrahimi,op .cit : p:43

الاجتماعي إلى ما أشرنا إليه في نهاية الفصل السابق (الثـــاني)مـــن ضـــروب المماثلـــة الصوتية والقيود الصارمة التي يفرضها النظام الاجتماعي على أفراده ،والذي رأيناه فـــي أنظمة التقفية والأوزان ، كما رأيناه في الجانب التركيبي ونأمل أن نواصل التعرف علـــى هذا المجتمع من خلال مستويات أخرى للبنى النصية التي أنتجها.

مكاشفة سيميائية دلالية لقصص الحب في رسالة "طوق الحمامة"لابن حزم الأندلسي المتوفى عام(456 هـ)

أ/كبوط عبد الحليم
جامعة – باتنة –

ملخص المداخلة:

يقارب نص هذه المداخلة موضوع سيمياء الدلالة، ويكاشف منهجية تطبيقها على أحد نصوص التراث الأدبي الأندلسي. هذه السيميائية التي تقوم عند كل من غريماس وكورتيس ورولان بارت على عناصر محددة مستفادة من دروس فرديناند دو سوسير/ F.De.Saussure حول اللسانيات البنيوية ومبحث الثنائيات الكبرى التي قامت عليها نظريته اللسانية العظمى في كتابه "محاضرات في علم اللسانيات" سنة 1916م.

وفي سيمياء الدلالة تبدو لنا رموز وأشكال الأعمال الأدبية كوحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الأشكال والأجناس والفنون لسانيا أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية. أي نبحث عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني. والمكاشفة التطبيقية السيميائية النصية في هذه المداخلة على بعض قصص طوق الحمامة باعتبارها مدونة من جنس الرسائل الأدبية الأندلسية.

ونبحث في هذا الإبداع الأدبي من خلال مقاربتنا الأدبية، ومكاشفتنا السيميائية عن دلالات الرموز القصصية وإشارات الحكايات الأندلسية، ومعاني البحور الشعرية الموظفة، ودلالات تشغيل معجم الحب والرومانسية.

أولا/مقاربة اصطلاحية لسيمياء الدلالة:

يرى بعض الدارسين واللغويين بأن رولان بارت/R.Barthes أحق الممثلين لاتجاه سيمياء الدلالة، لأن البحث السيميولوجي ــ السيميائي ــ لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة. فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية دالة. فهناك من يدل باللغة

وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فيمكن تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي. وقد انتقد بارت[1] في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينا بأن اللسانيات ليست فرعا ــ ولو كان مميزا ــ من علم الدلالة بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات. أما آخرون فيرون السبق في تمثيل سيمياء الدلالة/ Sémiologie de la significative لجوليان غريماس/A.J.Greimas في دراساته وأبحاثه السيميوطيقية(2) العديدة وخاصة كتابه "في المعنى/Du sens " الذي استفاد منه كورتيس عندما تجاوز سيمياء التواصل التي نجدها عند فرديناند دوسوسير ورولان بارت وجورج مونان وبرييطو وآخرين نحو سيميائية الدلالة التي أسسها أستاذه غريماس في دراساته وأبحاثه السيميوطيقية. ولا بأس في هذا الاختلاف لما سيأتي بيانه.

فقد اجتهد جوزيف كورتيس/ J.Courtès في دراسة منحى صعب في اللسانيات وهو المدلول أو جانب المعنى أو الدلالة أو التدليل/La signification ، واستكشاف جميع القوانين والقواعد الثابتة التي تتحكم في توليد النصوص في تمظهراتها النصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى تنوع الأجناس. وقد طبق كورتيس وزملاؤه في مدرسة باريس(3) الفرنسية ــ على غرار: ميشيل أريفي/ M.Arrivé وجان كلود كوكيه/ Coquet وكلام/ Calame وفلوش/ Floche وجينيناسكا/ Geninasca وجيولتران/ Gioltrin وشابرول/ C.Chabrol ولوندوفسكي/ Landovski ودولورم/ Delorme، وآخرون ــ السيموطيقا النصية التطبيقية التحليلية على عدة نصوص مختلفة الأجناس: سردية وحكائية ودينية وقضائية وسياسية وفنية...وكانت تنطلق هذه الدراسات السيميوطيقية من اللسانيات والأنتروبولوجيا حيث استلهمت أعمال ڤلاديمير بروب وكلود ليڤي شتراوس، ومنجزات الشكلانية الروسية التي مثلتها مجموعتان المجموعة الأولى هي حلقة موسكو اللغوية أواللسانية التي ترأسها رومان جاكوبسون بعد (1915م) والمجموعة الأخرى هي جمعية دراسة اللغة الشعرية التي نشرت مجلة أوبوجاز مفاهيمها.

---

(1) ينظر: السيميولوجيا / .http:// ar.wikipedia.org/wiki.

(2) جميل حمداوي: جوزيف كورتيس ومدرسة باريس السيميائية، ص01.

(3) ميشال فوكو: مقال البنيوية و التحليل الأدبي، ترجمة: محمد الخماسي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، ص18.

وتقوم أعمال كورتيس على تحليل خطاب النص بنيويا بطريقة محايثة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبنى من خلال لعبة الاختلافات والتضاد ــ وهنا يقترب البعد النظري الكورتيسي من النظرة الغريماسية في مربعه السيميائي لتحليل المعنى ــ وبهذا تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب. وهنا لا أهمية للمؤلف وما قاله النص من محتويات مباشرة وأقوال ملفوظة وأبعاد خارجية ومرجعية، بل ما يهم السيميوطيقي(4) هو كيف قال النص ما قاله؟ أي البحث عن دال أو شكل المدلول أو المحتوى على طريقة تقسيم هلمسليف للدال والمدلول بطريقة رباعية: دال الدال، ودال المدلول، ومدلول الدال، ومدلول المدلول.

وهنا يكمن مبحث سيمياء الدلالة وحقلها التطبيقي، وعنده تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية التي استثمرتها سيمياء التواصل في أبحاثها، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث أن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات. غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة. فهي تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا مادفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

وقريبا من التصور (البارتي) تهتم الدراسة (الكورتيسية) بالمحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته أي دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي الذي مثل حقلا تطبيقيا خصبا لدارسي سيمياء الدلالة.

وتقوم سيمياء الدلالة لدى بارت على عناصر حددها في كتابه "عناصر السيميولوجيا" واستفاد في تحديدها من دروس فرديناند دو سوسير/F.De.Saussure حول اللسانيات البنيوية ومبحث الثنائيات الكبرى التي قامت عليها نظريته اللسانية العظمى في كتابه "محاضرات في علم اللسانيات" سنة 1916م. ومنها: (اللغة،الكلام والدال،المدلول،

(4) المرجع السابق، ص01.

والمركب،النظام والتقرير،الإيحاء أو الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية). وإن كان كورتيس قد ضبط بحثه مع سيميائيات الدلالة وركز في ذلك على الخطاب السردي والأعمال الأدبية فإن رولان بارت تجاوزها إلى مقاربة ظواهر سيميولوجية أخرى(*) كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار والمسرح وعلم الإشارات وعوالم أخرى. فهو عندما يدرس أزياء الموضة الفرنسية مثلا يطبق عليها منهج لساني من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية. ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية والمسرحيات والسنمائيات المختلفة.

ففي سيمياء الدلالة تبدو لنا أزياء الموضة كوحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية. ومنه ففي السيمياء الدلالية يرتبط الدليل بالمدلول أو المعنى. وبعبارة أخرى إنها ثنائية العناصر(ترتكز العلامة على دليل و مدلول أو دلالة). والدرس السيميائي للنصوص السردية يبحث عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني. كما تحتوي سيمياء الدلالة على عناصر منهجية مأخوذة من المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني. وعند تحليلنا للنصوص الشعرية نبحث عن دلالات الرموز والأساطير ومعاني البحور الشعرية الموظفة ودلالات تشغيل معجم التصوف أو معجم الطبيعة أو معجم الحب والرومانسية كما سنرى عند مقاربتنا السيميائية لقصص طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم الأندلسي (ـ 456 هـ).

ثانيا/دراسة البنية السيميائية الدلالية لموضوع الحب في قصص رسالة "طوق الحمامة":

بعد أن تبينت لنا أهم معالم سيمياء الدلالة نقوم الآن بالتطبيق على بعض قصص طوق الحمامة باعتبارها مدونة من جنس الرسائل، وهذه الرسالة تنتمي من خلال بنيتها الشكلية إلى فن الأدب لما توفرت عليه من عناصر لا تزال ماثلة في النصوص الأدبية ومحددة لجنسها هذا، ومكيفة لطبيعته(1).

وهذه البنية الشكلية تتميز بالترابط المنطقي الذي يدل ويحيل على مستوى تنظيمها الدلالي والمعنوي ما يدفعنا إلى القيام بمقاربة باطنية لنص الرسالة في نظامه الأدبي

(*) ينظر: السيميولوجيا / .http:// ar.wikipedia.org/wiki.
(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص88.

السيميائي من خلال بنية المعنى وذلك لإظهار تلك البنية القائمة في انتظامها العام عند الناقد الغربي غريماس (A.J.Greimas) ذلك المعنى الذي لا يتضح عنده إلا من خلال تعارضه مع الضد(2)، وفعلا فبالضد تتمايز الأشياء.

وغريماس في مربعه السيميائي قام بإعادة تحليل الأشكال المعقدة للدلالة أو المعاني إلى عناصر بسيطة(3) وذلك لتجسيد المعنى الذي ينبني على ثلاثة علاقات منطقية هي كالتالي: التضاد والتضمن وكذلك التناقض(4) بين ثنائيتين متعارضتين هما مثلا (أ، ب) وذلك انطلاقا من "ميزة كل نسق إيديولوجي ونظرته إلى الحياة من خلال ثنائية قيمية يوصف البعض منها بالإيجابية ويوصف البعض الآخر بالسلبية، الأول محبب باعتباره كذلك، والثاني مرفوض ومدان لأنه يتناقض مع مضمون النسق الإيديولوجي"(5) أي أن هذا النسق يقوم بتقسيم الحياة إلى مجالين دلاليين يحكم على قيم الأول بأنها إيجابية، وأنه يحفل بحيز معنوي أساسي يتضمن غياب القيمة السلبية ويحكم على قيم المجال الدلالي الثاني بأنها سلبية، وبأنه حافل بحيز معنوي أساسي مناقض للمجال الدلالي الأول، ويتضمن غياب القيمة الإيجابية، ومنه وضع غريماس مربعه السيميائي الممثل للثنائية(أ،ب) على الشكل المعروف. وإذا نظرنا إلى نص رسالة "طوق الحمامة " من هذا المنظور نجده يحتوي على بنية قيمية قائمة على الصراع بين القيم الحياتية إذ يشكل التعارض الأساس الذي تقوم عليه الثنائية، فقيمها تقوم على التعارض وتتوزع على مجالين دلاليين المجال الأول إيجابي أي يحتوي على قيم إيجابية تجمع بين "الحب وما يندرج ضمنه من الوصل والصداقة المساعدة، والقرب والوفاء والطاعة والعفة ".

والمجال الدلالي الآخر المعارض للأول سلبي أي يحتوي على قيم سلبية تجمع بين "السلو وما ينطوي عليه من الهجر والعذل والبين، والغدر، والمخالفة والمعصية " مما يظهر لنا أن بنية النص وقصصه الأدبية في "طوق الحمامة" تقوم على ثنائية ضدية أساسية هي (الحب والسلو) وقد جاء ذكر طرفي هذه الثنائية في مقدمة الرسالة أو صدرها كما أحب صاحبها ابن حزم أن يسميه ويصطلح عليه. فذكر في تصديره هذا طرفي الثنائية المتعارضين بقوله: "وباب السلو وضده الحب بعينه، إذ معنى السلو ارتفاع

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية و التطبيق، ص42.
(3) ينظر: رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية و التطبيق، ص70.
(4) سامي سويدان: في دلالية القصص و شعرية السرد ص24.
(5) سعيد بن كراد: النص السردي، ص60.

الحب وعدمه"(6) وقد اعتبر المؤلف أن الطرف الأول لهذه الثنائية المشكلة لبنية النص ألا وهو "الحب" ضد للطرف الثاني السلو لأن حقيقة الضد أنه إذا ما وقع ارتفـع الأول وإن كان المتكلمون قد اختلفوا في ذلك(7).

وتمتاز هذه الثنائية الضدية الأساسية بأنها تستغرق النص، وتكاد تشمله كله ما عـدا بنية الحض على طاعة الله تعالى التي جاءت مشكلة من بابين ختم بهما نـص الرسـالة المكون من ثلاثين باب ليبقى للثنائية ما يلي:

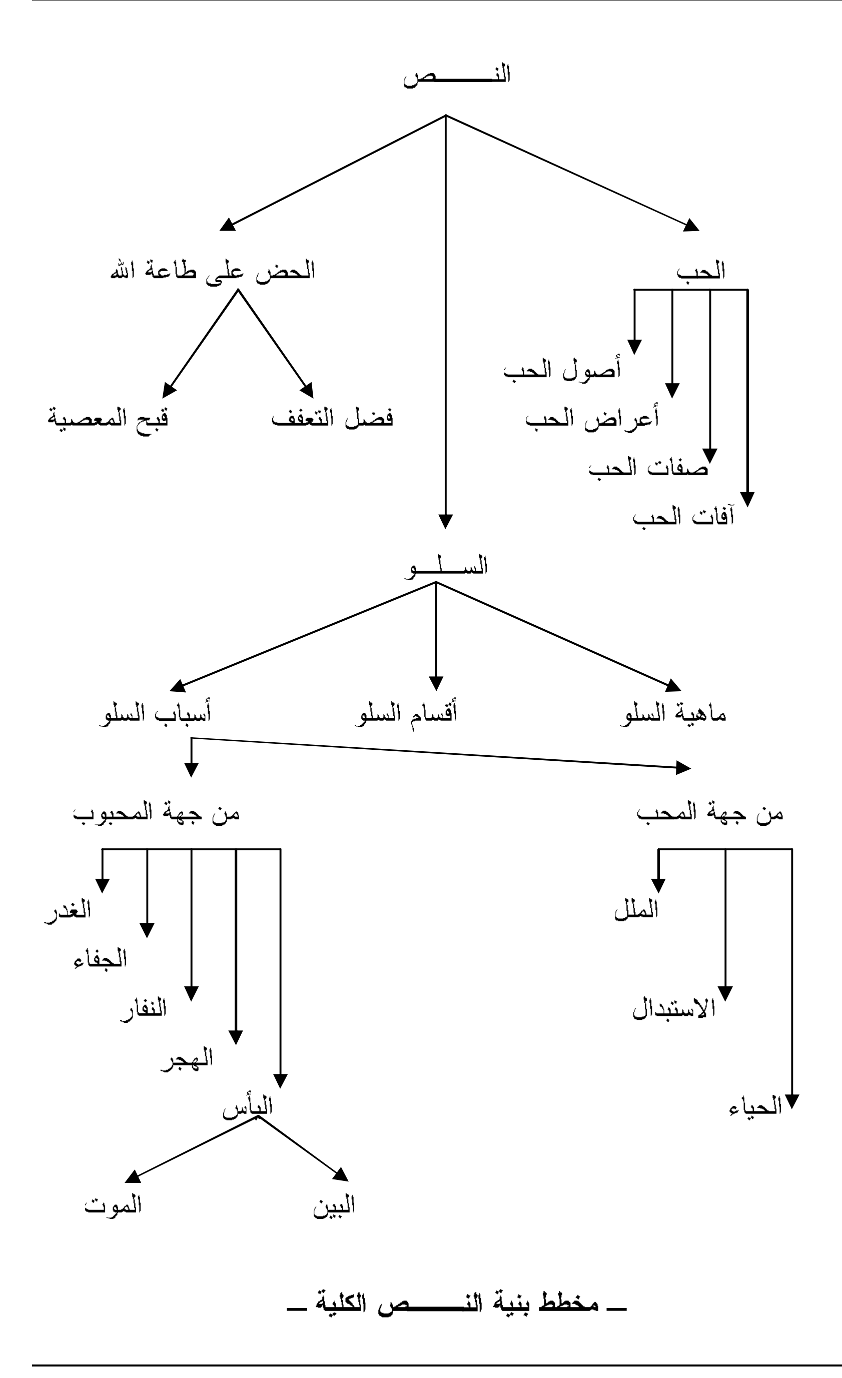
الحب = $\frac{27}{30}$ ما يعادل (89,98 %) من نص الرسالة.

السلو = $\frac{01}{30}$ ما يعادل (03,33 %) من نص الرسالة.

أي أن الطرف الثاني من الثنائية الضدية الأساسية "السلو " يحتوي على باب واحد، وهذا عدد ضئيل إذا ما قرن بنده "الحب" الطرف الأول الذي حوته معظم باقي الأبواب أي مـا عدده سبعة وعشرون باب من أبواب الرسالة الثلاثين. هذا شكليا أما دلاليا فلكل منهمـا عالمه الخاص من أبواب الرسالة المقسومة.

وهنا يتضح أن نص الرسالة يرتكز على علامتين أو بيتين دلاليتين هما: بنية الحب، وبنية السلو وكل بنية من هاتين البنيتين لها كون سيميائي خاص بها، ومن تفاعلهما تتشكل شبكة من العلاقات التي تحدد وجود النص، وتشيد دلالته بجميع جزئياتهـا وعناصـرها، وهو ما يوضحه الرسم اللاحق:

(6) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص15.
(7) المصدر نفسه، ص15.



ـ مخطط بنية النـــــص الكلية ـ

وانطلاقا من الرسم السابق، وما يطرحه من معاني من خلال مضمون النص العــام يمكن إجراء التوزيعات الدلالية التالــية:

1- سيمياء الحب / البنية السيميائية الدلالية للحب:

عند شروعنا في تناول أول جملة في "بنية الحب" التي تندرج في الباب الأول الذي عنوانه "الكلام في ماهية الحب" وهي قوله: "الحب-أعزك الله- أوله هزل وآخره جد" نرى أنها على المستوى النحوي جملة اسمية تقوم على عناصر هي:

(الحب- مبتدأ / أعزك – فعل ماضي + مفعول به / الله – لفظ جلالة فاعــل / أعــزك الله_جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب / أوله ـــ مبتدأ ثان ومضاف + مضاف إليه / هزل- خبر / وآخره جد – جملة معطوفة على الأولى).

أما بلاغيا فتعتبر هذه الجملة بأنها من باب الخبر، الذي ألقاه ابن حزم إلــى صــديقه ليفيده الحكم الذي تضمنته الجملة الاسمية، ما جعل غرضه "فائدة الخبر" كما أنــه خبــر ابتدائي لخلوه من أدوات التوكيد.

والجملة الفعلية الاعتراضية "أعزك الله" من باب الإنشاء الطلبي لأن المرسل يستدعي مطلوب غير حاصل وقت الطلب، وهو الدعاء بالعزة لصديقه المريي، وكانــت طريقتــه الدعاء.

فالمخبر في هذه الجملة ابن حزم العليم بفنون الحب وصفاته وأعراضــه ومعانيــه الجليلة الدقيقة التي لا توصف، ولا تدرك حقيقتها إلا بالمعانات والتجريب. يقوم بتوجيــه الخطاب إلى صديقه المريي الذي استعلمه مستخبرا إياه عن هذا الأمر الغامض عنده، ذي الحقيقة الدقيقة، وإن كنا لا نعدم أن يكون المخبَر/ المخاطب هو الآخر عليما بأمر الحب، إلا أنه أدرك أن علمه إذا ما قورن بعلم صديقه ابن حزم الخبير بهذا الأمر ـــ لأنه عاش بين أكنافه منذ صغره وشبابه في قصر أبيه بقرطبة ـــ صار لا يساوي شيئا. ومــن هنــا تتشكل أولى الثنائيات الفرعية في النص، وهي ذات قيمة دلاليــة كبــرى بعــد الثنائيــة الأساسية ـــ طبعا (الحب / السلو) ـــ ويمكن تلخيص هذه الثنائية الفرعية كما يلي:

المرسل / المرسل

المخاطب المخبر / المخاطب المخبر.

الداعي / المدعو إليه.

الأنا / الآخر.

العالم / المستعل

ابن حزم / المريي.

وليكن في العلم أن الخطاب في هذه الثنائية الكامنة في الجملة الاسمية ليس خاصا بالصديق المريي (المستعلم / المستخبر) الذي عاصر ابن حزم في القرون الوسطى ــ أو بلغة أخرى ــ في العصر الخامس الهجري أثناء الحكم الإسلامي للأندلس، بل هو خبر أو خطاب عام مفتوح على مصراعيه، موجه لكل باحث مستعلم عن صفة الألفة وحياة الألاف أو صفة الحب ومعانيه وأصوله وأسبابه وأعراضه وآفاته لكي يعلم معاني هذا الأمر الجلل الذي قاد أناسا إلى الهلاك ــ بعد أن عشقوا ــ وإلى الموت والردى لاسيما إذا تزايد أمر العشق مع رقة الطبع، وعظم الإشفاق فكان سببا لمفارقة الدنيا(8) وقد ورد في الآثار"من عشق فعف فمات مات شهيدا"(9) وفي ذلك يقول شاعرنا ابن حزم(10):

فإن أهلك هوى أهلك شهيدا ** وإن تمنن بقيت قرير عين

روى لنا هذا قوم ثقات ** ثووا بالصدق عن جرح ومين

كما وجه الخطاب لكل المسرفين فيه الذين خرجو به عن طريق الجادة، خاصة أولئك الشباب الذين دخلوا حماه، ولم يعرفوا معناه مطلقا، فجاءوه كالآتي البيوت من غير أبوابها، ما جعلهم يأتون في ناديهم المنكر لجهلهم معاني الحب الصحيح العفيف. فأراد ابن حزم تعليمهم وتلقينهم ما حضره من معارف وقصص في هذا المجال الرحب ليحافظوا على حركتهم الحياتية الهادئة باعتبار الحب أصل الحركة وتكون لهم تجربة خالدة فيه.

وهذه التجربة لا تتم إلا بعد علمهم به، وإخبارهم عما جهلوه عنه، وهذا ما يرمز إليه المبتدأ والخبر "الحب أوله هزل وآخره جد" فكأن المرسل لما سئل عنه أجاب قائلا: "أبتدئ فأخبركم عن الحب بأن أوله هزل وآخره جد بعد سؤالي الله تعالى أن يعزكم" مما يشير بدقة إلى أن العلاقة بين طرفي ثنائية "المخاطب والمخاطَب" إنما هي علاقة تفاهم ومشاركة وتقاطع.

(8) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص146.
(9) محمد بن القيم: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص119.
(10) المصدر السابق، ص146. والمين هو الكذب.

لأن المرسل في جملة خطابه من جهة يراسل صديقا يعرف فضله وعلمه، وما خفي عليه في أمر الحب ليس كثيرا، ومن جهة أخرى يراسل جمعا غفيرا من الشباب والشابات ــ حقيقة أو مجازا- يعرف أنهم جهلوا من أمر الحب أكثر مما علموا، ولذلك لمـا وجـه الخطاب، وجهه انطلاقا من فهمه لنفسيتهم، وجعل العلاقة التي تربطه بهم علاقة تفـاهم، فبالنسبة لأمثال هؤلاء لا بد من الحكمة والموعظة الحسنة، ومجادلتهم بالتي هي أحسـن، وبالنسبة لصديقه لا بد من سؤال الله تعالى له العزة والتكريم عند مخاطبته بهـذا الأمـر الذي يستحي من ذكره أغلب الناس. لاسيما وأنهما فقيهين عالمين بالشريعة وبـالأعراف. وهذا ما ترمز له بالتحديد الجملة الاعتراضية "أعزك الله" والتقدير المحذوف المتعلق بباقي المخاطبين الافتراضيين هو الجملة المطوفة علـى الجملـة الاعتراضـية أي" وأعـزكم" والتقدير هو:"الحب أعزك الله وأعزكم- أوله هزل وآخره جد".

والحب في عرف العارفين عصي الدلالة، لذلك أخبرنا المؤلف عن صعوبة معانيـه الدقيقة لأن إدراك حقيقتها لا يتم إلا بالمعاناة، فرغم كل ما وضعه أهل اللغة، ومصـنفي المعاجم فيه، ورغم كل المجهودات المبذولة في مباحثه وميادينـه التـي سـبقت عصـر المؤلف، بقي معناه مبهما لدى أغلب الناس.

وكما هو معلوم فقد عالجت كتب التراث العربي والغربي موضوع الحب، كرسـالة عمرو بن بحر الجاحظ (ــ 255هــ) "مفاخرة الجواري والغلمـان". وكتـاب ابـن داود الأصفهاني المتوفى عام (296هــ) "الزهرة" الذي يعد مؤسس اتجاه جديد في الحب، وقد خصص القسم الأول من كتابه للحب، وقسمه إلى خمسين بابا ذكر فيها جهـات الهـوى وأحكامه وتصاريفه وأحواله، وهو في كل هذا يرسم للحب صورة وجدانية راقية سـببها حياته السلوكية والثقافية؛ فهو فقيه ظاهري وإمام ابن إمام(11).

وكتاب ابن إسحاق(12) "الموشي" أو "الظرف والظرفاء" الذي شكل الحب فيه أحـد أركان الظرف، والذي سلك فيه صاحبه سبيل القصص والمـأثورات والآراء الشخصـية المبنية على تجارب خاصة، مما جعل كتابه هذا خادما لأغراضه التي أعلنها في كتابه من أنه يقدمها "لهوا لمن أراد سماعه، وعلما لمن أراد اتباعه وهديا لمن أراد رشده، وطيبـا

(11) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص08.
(12) هو محمد بن أحمد بن إسحاق الو شاء، المتوفى عام (325هـ/936م). طوق الحمامة، ص08.

لمن أراد شمه، وأدبا لمن أراد فهمه"(13).ومنها كتاب الحصري القيرواني(14) (ـ413هـ) "المصون في سر الهوى المكنون".

لكن بقيت معظم هذه الكتب مجرد محاولات في موضوع الحب، مما أبقى معانيه صعبة الوصف لجلالتها ودقتها ما جعل المرسل يخبر بأن هذه المعاني الصعبة لا تدرك حقيقتها إلا بواسطة أمر واحد وهو معاناة هذا الموضوع ومعايشة هذا الأمر الذي بقي عصورا في منأى عن فهمه جيدا، وهذا ما يفسره الرمز اللغوي"المعاناة" في الجملة التي تلت الأولى في قوله:"دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة"(15). وهذه المعاناة ظهرت جلية في رسالته مما جعلها تجمع الكثير من الأخبار والقصص الدلالية التي عاينها المؤلف وعاشها ليستدل بها عما ينظره في هذا الموضوع ليزداد قبولا لدى المخبر القارئ. فكأنه أراد أن يقول لنا بأن حقيقة معنى الحب لا يصفها إلا من عايشها، فليس المخبر كالمعاين.

لذلك شرع في تعداد تجارب العديد من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين، وغيرهم باعتبار الحب "ليس بمنكر في الديانة ولا بمحضور في الشريعة لأن القلوب بيد الله عز وجل يصرفها كيفما شاء"(16). كما أخذ في بيان هذا الأمر انطلاقا من ماهيته وأصوله وأعراضه، ووصولا إلى صفاته المحمودة والمذمومة، ثم بيان آفاته الداخلة عليه كل هذا ملحق بالتجارب الإنسانية المختلفة بين الشعوب وعبر كل العصور والأزمنة.

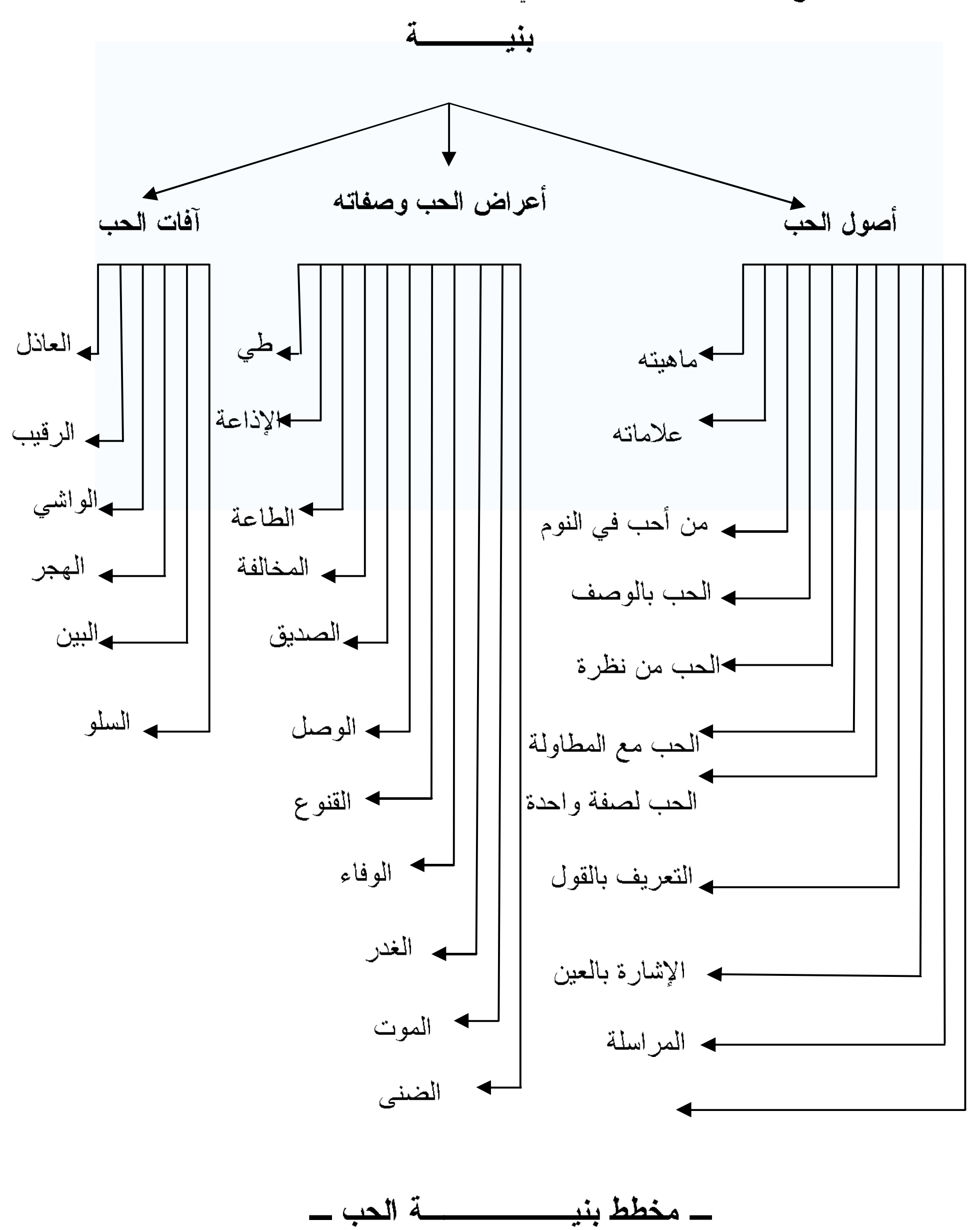
ولكي يعطي المؤلف مصداقية لقوله هذا وحجة على نقله أخبار هؤلاء صرف القارئ إلى استماعه والإصغاء إليه بقوله:"وإنما يجب أن نذكر من أخبارهم ما فيه الحزم وإحياء الدين"(17) ثم أتبعه برواية أثر عن ترجمان القرآن عبد الله ابن عباس ـ رضي الله عنه- حول فتيته في قتيل الهوى.

فدلالة الحب إذا صعبة المنال للأمور التالية التي سبق ذكرها، ولاختلاف الناس في ماهيته، ولإطالتهم حولها. لكننا نأخذ دلالته من المفهوم المستفاد من خطاب المؤلف الذي

(13) محمد بن إسحاق: الظرف و الظرفاء، ص111.
(14) وقد اقتصر الحصري (- 1022م) في كتابه هذا على موضوع الحب، وما اتصل به من غفوة وكتمان سر وهجر، ويعتبر كتابه ذا كتاب علم وأدب.
(15) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص16.
(16) المصدر السابق، ص16.
(17) المصدر نفسه، ص17.

حدد فيه تعريفا له باعتباره "اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع " وبنيته يبينها المخطط التالي:

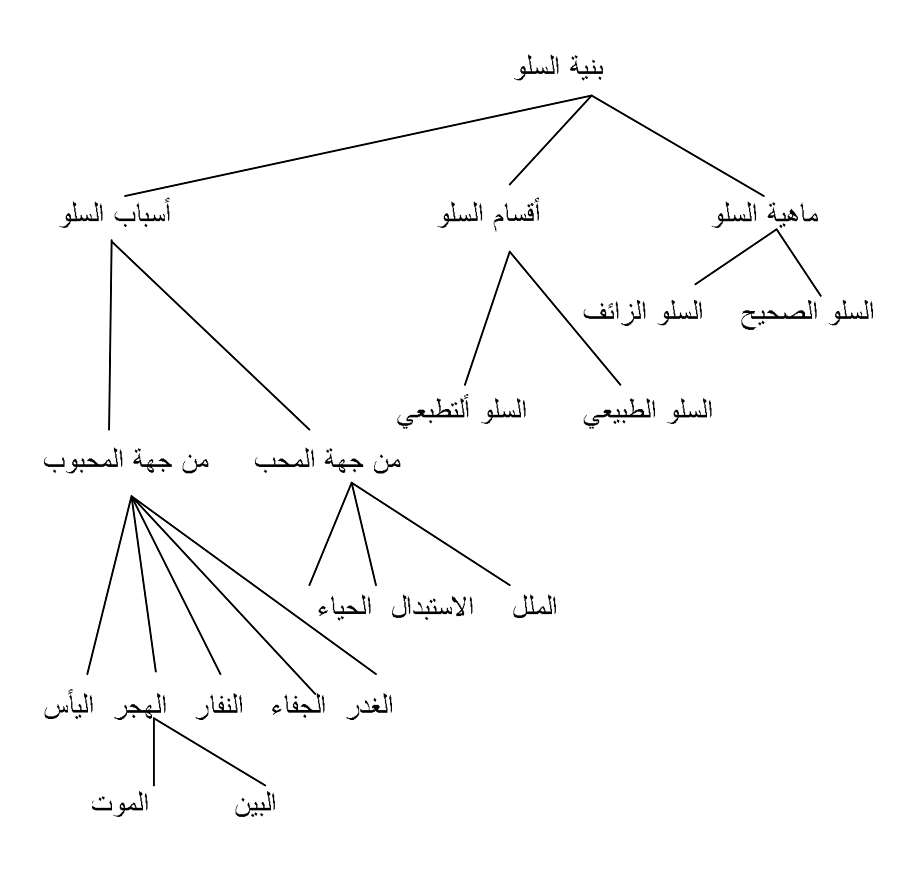
بنيـــــــــة



ـ مخطط بنيــــــــــــــة الحب ـ

2- دلالة السلو/ البنية السيميائية الدلالية للسلو:

وفي مقابل الحب هناك السلو المضاد له الذي ما إن وقع ارتفع الحب. وبنيته إذا ما قارناها ببنية الحب وجدناها قصيرة مكونة من بنيات جزئية كما يبينها المخطط التالي:



ـ مخـــطط بنية الســـــــــــــلو الكلـــــــــــية ـ

من المخطط السابق تتبين لنا البنيات الجزيئية المكونة للسلو في نص الرسالة، وأولها بنية ماهية السلو الذي هو انصراف النفس عن الرغبة في لقاء شكلها وانفصالها عنه فإذا كان أصل الحب الاتصال، فأصل السلو الانفصال والانصراف، لذلك بدأ المرسل حديثه بالجملة

التالية: "وقد علمنا أن كل ما له من أول فلا بد له من آخر"[18] فكأنه أراد أن يقول إذا كان أول الأمر حب فآخره سلو، وإذا كان أوله اتصال فآخره انفصال وهذه المعادلة حري بقائلها أن يثبتها للمتلقي ولهذا فقد استأنف المرسل كتابة نص رسالته ــ بعد الحديث المطول حول موضوع الحب ــ بحرف التحقيق "قد" فبدأ به هذه الجملة الأولى من بنية السلو بعد حرف (واو) الاستئناف مباشرة، وبعد أن أوفى البنية الأولى حقها.

وإذا تأملنا هذه الجملة تبين لنا أنها جملة فعلية بدأت بفعل ماض مسبوق بالحرف "قد" الذي يفيد في هذه الحالة التحقيق، لتقدمه على الفعل الماضي (علم) من العلم الذي هو" إدراك الشيء على ما هو عليه إدراكا جازما"(19) وقد اتصل بهذا (الفعل / علم) كل من المرسل والمرسل إليه أي كل من المخاطب والمخاطب، فكل من الأنا المتكلم والأنت المخاطب له نصيب من فعل العلم بما فيه الأنت الافتراضي الذي يمثله جمهور القراء باعتبارهم مستقبلين الخطاب.

ولما كان هذا الخبر المراد نقله إلى القارئ معلوم عند الجميع، فإن غرض الكاتب لم يكن القصد منه إفادة جمهور القراء شيئا مما تضمنه خبره من أحكام لأنه معلوم عندهم قبل أن يعلمه الأنا المتكلم، وإنما غرضه تبيين علمه به، فالمخاطب في هذه الحال لم يستفد علما بالخبر نفسه وهو أن لكل بداية نهاية، لكنه استفاد من أن ابن حزم على دراية بما ينقله له.

فالجملة الأولى من بنية السلو جاءت في أسلوب خبري لازم الفائدة، ورغم ذلك فإن ابن حزم أكدها بثلاث مؤكدات هي على التوالي " قد، أن، لابد"، فلماذا كل هذا التوكيد المضاعف؟

– هل من الممكن أن يكون الصديق المريي منكرا لهذا الحكم، وجاحدا أن لكل بداية نهاية لذلك قام المرسل بتضمين كلامه من وسائل التقوية والتوكيد، ما يدفع به إنكار المرسل إليه ويدعوه للتسليم؟

– أم أن هذا دليل آخر على أن ابن حزم كان يعلم أن الرسالة سوف يطلع عليها جمهور من القراء متعدد العلوم والمعارف والاعتقادات،ومختلف في مستواه الثقافي،وليس الصديق المريي فحسب؟أم هناك أمر آخر خلف هذا الأسلوب الخبري الإنكاري؟

(18) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص 134.
(19) محمد ابن عبد الوهاب: الثلاثة أصول، شرح: محمد بن صالح العثيمين، ص11.

إذا رجعنا إلى الجملة المفتاح، وتأملنا جملتها الاعتراضية التي تلت الأولى تبين لنا سر إنكار المتلقي وسر توكيد المرسل، وتقوية المضاعفة، ففي هذه الجملة تدارك ابن حزم النقص الذي حاك خبره – فلكل شيء إذا ما تم نقصان – وأدرك أن حكمه المعلوم الـذي جاء فيه "أن كل ما له من أول فلا بد له من آخر" ليس على إطلاقه، لأن هناك "ما له من أول وليس له من آخر".

فهذا ما جعل ابن حزم يرجع إلى نفسه، ويستدرك عليها، فيستثني من ذلك الحكـم المعلوم الذي حوته الجملة الأولى بحكم أو خبر آخر حوته الجملة التالية، فقال، "حاشا نعيم الله عز وجل الجنة لأوليائه وعذابه بالنار لأعدائه"(20). ثم قام المرسل في الجملة الموالية بتعليل قوله الأول بعد أن اعترض على حكمه بهذا الأسلوب الاستثنائي " حاشا " فبين أن المقصود من خبره الأول أعراض الدنيا الفانية، فقال(21): "وأما أعراض الـدنيا فنافـذة وفانية وزائلة ومضمحلة".

ولذلك فالسلو عاقبة لأحد أعراض هذه الدنيا الزائلة ألا وهو الحب الدنيوي المبني علـى العاطفة، وليس الحب الأخروي المبني على العقل، والدوال السيميائية التي تبين أن الحب المقصود في الرسالة هو الحب العاطفي كثيرا جدا منها:

– **الدال الأول:** في قوله: "وعاقبة كل حب إلى أحد أمرين: إما اخترام منية، وإما سـلو حادث"(22). من المعلوم أن الحب الأخروي لا ينتهي لأن ما كان لله يبقى، وما كان لغيره يزول ويفنى وإن انتهى ظاهريا باخترام منية، أما السلو فلا يعقب الحب الأخـروي. أمـا الحب العاطفي فيفنى بأحد أمرين، الأول موت المتحابين، والثاني سلوهما أو سلو أحدهما عن الآخر.

– **الدال الثاني:** ويكمن في قوله: " وقد نجد النفس تغلب عليها بعض القوى المصرفة معها في الجسد"(23) ولما عرف أن للنفس قائدان هما:العقل والعاطفة، فإذا غلب علـى هـذه النفس المحبة الطرف الآخر كان حبها أخروي مما جعل منه غير فان، وهذا لا يعني ابن حزم،وإنما يعنيه الحب الذي يفنى بالموت أو السلو وهو الذي يتولد فـي نفـوس غلبتهـا العاطفة وساقتها الشهوة.

(20) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص 134.
(21) المصدر نفسه، ص134.
(22) المصدر نفسه، ص134.
(23) المصدر نفسه، ص134.

- **الدال الثالث:** في "كذلك نجد نفسا تنصرف عن الرغبة في لقاء شكلها للأنفة المستحكمة المنافرة للغدر، أو استمرار سوء المكافأة في الضمير، وهذا أصح السلو"(24). إذا كان السلو المقصود في رسالة طوق الحمامة هو انصراف النفس عن الرغبة في لقاء شكلها لأحد سببين:

ـ السبب الأول: أن النفس بطبعها تنفر من الغدر، فإذا غدرت أحد النفسين المتحابتين بالأخرى وكانت في هذه الأخيرة أنفة مستحكمة منافرة للغدر فإنها سوف تسلو عن حب الأخرى / شكلها وهذه الأنفة المنافرة للغدر وليدة طبع التفكير العقلي لا شك، لأن الذي لا ينفر من غدر حبيبه غلبت عليه العاطفة والشهوة لا العقل.

ـ السبب الثاني: أن النفس تنفر من شكلها لاستمرار سوء المكافأة في الضمير ولما كان مبنى الضمير ومنطلقة العقل، فإن النفس المحبة أو المحبوبة إذا استمرت معها الإهانة إلى هذا الضمير ولم تكافئه بالذي يليق به، فلا بد لها من السلو فتراها ترجع لعقلها وصوابها، وتختار أن تسلو عن الطرف الآخر إما بحب آخر أو بالانقطاع عن الحب كليا، والانصراف إلى أعراض الدنيا الواسعة أو أمور الدين والتعبد. فهذا السلو القائم على مبدأ العقل (السلو العقلي) هو المقصود في الرسالة، وليس السلو العاطفي المذموم والخاطئ، مما يجعل أن ضد السلو العقلي أمر مبناه العاطفة وهي منطلقه.

- **الدال الرابع:** في قوله: "وما كان من غير هذين الشيئين فليس إلا مذموما"(25) ويقصد بهذين الشيئين "الغدر، وسوء المكافأة في الضمير"، ولما علم أن السلو المذموم الذي قصده ابن حزم هو سلو خارج عن أحد السببين المذكورين مما يجعله سلوا مفتقرا للموقف النابع عن تفكير عقلي كالنفس التي تنصرف عن الرغبة في لقاء شكلها المحبب، وتتسلا عنه بسبب الملل، أو الاستبدال أو الهجر(26) لأن السالي بسببها ملوم مذموم دون سائر الأسباب الأخرى كاليأس والنفار والجفاء(27).

ومما سبق يتضح لنا أن الحب الذي قصد إليه المؤلف في رسالته هو الحب الذي تتحكم فيه العاطفة بدرجة أكبر من الحب الأخروي الذي يكون في الله، لأن من صفات حب "طوق الحمامة" أنه زائل و منته فان، بخلاف الحب للآخرة فإنه غير منقطع.

---

(24) علي بن حزم: المصدر السابق ، ص134.
(25) المصدر نفسه، ص135، 136.
(26) المصدر نفسه، ص135، 136
(27) المصدر نفسه، ص143،138.

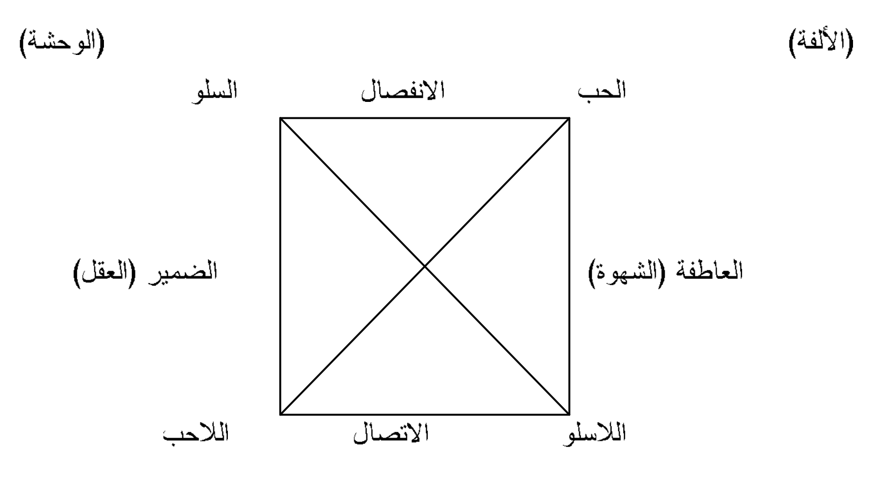
إن هذه الثنائية المتقابلة (الحب، السلو) قائمة على مبدأين متناقضين يتحكمان في نسيج النص كله إذ جعلاه يحافظ على نظام بنيته بنفسه، وهما مبدآ الاتصال والانفصال.

فالمبدأ الأول متحكم في موضوع الرسالة، إذ يقوم الموضوع الرئيس ـ الحب- ويتحقق على الواقع انطلاقا منه باعتباره يدخل في تعريفه، والحال الذي يرمز إليه في النص من قول ابن حزم في باب الكلام عن ماهية الحب "وقد اختلف الناس في ماهيته وأطالوا، والذي أذهب إليه أنه اتصال بين النفس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع"(28) فهو عند ابن حزم يقوم على "الاتصال" وهو المبدأ الأول.

أما المبدأ الآخر الذي تنبني عليه الثنائية، فموجود في ماهية الموضوع المضاد باعتباره على حد قول المؤلف: "فكذلك نجد نفسا تتصرف عن الرغبة في لقاء شكلها"(29). والدال الذي يرمز إليه قوله: "تتصرف" والانصراف المراد في التعريف بمعنى "الانفصال" والدال الذي يرمز لهذا المعنى قول المؤلف عندما جمع بين طرفي الثنائية، وبين أن مبدآ تحققهما وعدمه هو "الاتصال والانفصال" فقال في معرض حديثه عن ماهية الحب: "وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال"(30). أي أن النفس إذا وجدت شكلها واتصلت به، وقعت رغبة الحب بينهما وتحقق. وإذا انفصلت عن شكلها وقعت رغبة السلو بينهما ثم تحقق وحدث هذا النسيان.

ومما سبق نقوم بتوضيح موضوع الحب والسلو من خلال مجال دلالتهما وفق المربع السيميائي للمعنى العام لرسالة طوق الحمامة، الذي يبين لنا العلاقات التي تجمع بين عناصر كل مجال على حدة:

(28) المصدر نفسه، ص17.
(29) المصدر نفسه، ص134.
(30) المصدر نفسه، ص18.



ــ مربع غريماس السيميائي للثنائية (الحب، السلو) ــ

من هذا الشكل تتبين علاقة التضاد القائمة بين طرفي الثنائية (الحب، السلو) كما تظهر لنا علاقة التناقض بين العاطفة والعقل أو الضمير من جهة، وعلاقة التناقض الموجودة بين الاتصال والانفصال من جهة أخرى. كما تتبين علاقة التضمن التي تجمع بين الحب واللاسلو من الجهة اليمنى والتضمن الذي يجمع بين طرفي الثنائية من الجهة اليسرى.

إن هذه المعطيات الدلالية من معنى النص تتوزع في مجالين دلاليين متعارضين المجال الأول إيجابي يضم (الحب والعاطفة واللاسلو والاتصال وسمته الألفة) ويقود إلى الشهوة، والمجال الدلالي الثاني سلبي بالنسبة إلى النسق الإيديولوجي للرسالة ويندرج تحته (السلو والضمير واللاحب والانفصال، وسمته الوحشة) ويقود إلى العقل.

ومن الملاحظ في بنية الحب السيميائية أنه يحتوي على صفات خاصة على المتلبسين به والمتحابين إن يتصفوا بها، وأنها صفات إنسانية تقوي رابطة الأخوة، ورابطة الصداقة، والعلاقة بين المتحابين بحيث إنها تندرج ضمن المجال الإيجابي، وتتقابل مع صفات ما ينبغي للمتحابين الاتصاف بها باعتبارها صفات لا إنسانية لأنها تضعف العلاقات الاجتماعية والروابط الجنسية وهي محتواة ضمن البنية الدلالية للسلو المذموم ــ كما يصنفه ابن حزم ــ الذي كثيرا ما يحمل معنى" البغض". لأن البغض يندرج تحته باعتباره

طرفا مضادا لمعنى الحب تارة، ولأنه كثيرا ما يسبق وقوع السلو الحقيقي طورا، وهذا ما تبينه وتجلوه الصفات المندرجة تحت مجال السلو الدلالي، التي سنبينها من خلال الحديث عن دلالة أو سيمياء البنية القصصية الحزمية.

3ـ دراسة البنية الدلالية السيميائية للقصص في رسالة طوق الحمامة:

يقوم هذا المبحث على دراسة البنية الدلالية لقصص الحب في رسالة "طوق الحمامة" كما يتناول في دراسته العلاقة القائمة بين هذه القصص، والإطار النظري الــذي يشــكل معها البناء المعماري لنص الرسالة، وبيان مدى أدبية وسيميائية هذه الأنساق القصصــية، وأدبية هذا الاتساق بين هذه القصص.

فبنيتها في رسالة "طوق الحمامة" قد تشكلت من خلال الخلفية النصية لدى ابن حزم والتي تمثلت في مشاهداته الحية وتجاربه الخاصة، وقد عززت هذه الخلفية ما كان يرمي إليه، فبعد ما كان يبدأ أبواب رسالته بتأطير نظري عن الحب وأقسامه، وصفاته وآفاتــه كانت الحاجة تعوزه إلى البرهنة على صحة رأيه ومذهبه، ونظرياته. فجــاءت الخلفيــة النصية لحوادث عصره المتمثلة في القصص والحكايات التي أوردها في الطوق، مشــكلة بنيات نصية يستوعبها نص الرسالة ويوظفها في سعيه لإنتاج الدلالة(31).

فلا يجب النظر إلى عنصر القص على أنه ترجمة ذاتية أو هو قريب منها للجانب العاطفي من حياة المرسل(32) لأنه عندما كان يتحدث عن الحب وأصوله، وما يقع لــه، وما يقع عليه كان يأتي بأخبار قصصية وحكايات من حياته الذاتية قد وقعت لــه، ومــن تجارب أصدقاء آخرين وأقارب وغيرهم.

ولا عجب أن تكون صور القص في الرسالة بالنسبة إلى صاحبها هي "الصور الجميلــة الحبيبة العزيزة التي حفلت بها نفسه عن أيام صباه وعهود شبابه يجول بينهــا، ويلــذها ويستمتع بها ويستغرق في تأملها واجتلاء مفاتنها"(33).

كما أنه يروي حكايات كثيرة في الهوى، وعن الشهادة في سبيله، فيذكر أخبار أناس ماتوا لما فقدوا الحبيب، أو لأنهم لم يستطيعوا البوح بما ضمنته جوانحهم وأخبار كثير ممن ولجوا أبواب الغرام هازلين فوجدوا أنفسهم خلف أبواب مصفدة جادين.

(31) علي الغريب محمد الشناوي: فن القص في النثر الأندلسي، ص275.
(32) علي بن حزم: طوق الحمامة، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، ص09.
(33) طه الحاجري: ابن حزم صورة أندلسية، ص157.

لقد أغرم ابن حزم أشد الغرام بتتبع أخبار العشاق والمحبين ممن عاصروه، وبخاصة الكتاب والشعراء والوزراء، وكان يجد في ذلك متعة نفسية غريبة، ومن تلك الأخبار التي عرفها بنفسه أو نقلت إليه عن معاصريه تشكلت مادة قصص طوق الحمامة، فهو يتحدث عن الواقع لا الخيال(34) ولقد التقط كثيرا من محاسن العشاق، ومساويهم ودون في رسالته أخبارا غريبة عن أهل العشق وأهل العفاف.

وعنصر القصص في "طوق الحمامة" عنصر جوهري، وأساس لا مناص منه، إذ يقول صاحبه: "والذي كلفتني فلا بد فيه من ذكر ما شاهدته حضرتي، وأدركته عنايتي، وحدثني به الثقات من أهل زماني فاغتفر لي الكناية عن الأسماء فهي إما عورة لا نستجيز كفها، وإما نحافظ في ذلك صديقا ودودا، ورجلا جليلا وبحسبي أن أسمي من لا ضرر في تسميته ولا يلحقنا والمسمى عيب في ذكره إما لاشتهار لا يغني عنه الطي والتبيين، وإما لرضا من المخبر عنه بظهور خبره، وقلة إنكار منه لنقله"(35). وهنا ينبغي أن نشير إلى جملة من الملاحظات قبل الشروع في دراسة البنية الدلالية لقصص الرسالة وهي مرتبة كالتالي:

ـ أولها: أن ضمير المتكلم يهيمن على السرد القصصي في الرسالة فالمتحدث دائما هو الأديب والقاص الأندلسي ابن حزم، سواء عن نفسه أو عن غيره، مما يعني أننا سوف نتلقى الأخبار القصصية(36) من وجهة نظره.

ـ ثانيها: من الملاحظ أنه لا يمكن فصل الحكايات والأخبار القصصية عن الأبواب التي جاءت ضمنها؛ لأن القصص تأتي دائما كشاهد على الكلام النظري الذي يتحدث به ابن حزم عن الحب.

ـ ثالثها: أن المادة الأولية التي شكلت القصص في طوق الحمامة هي الأخبار، والحكايات.

ـ رابعها: أن الأخبار القصصية طغت على الحكايات القصصية الثرية بعنصر القص الأدبي.

بعد الإشارة إلى أهم الملاحظات نشرع في دراسة وتحليل البنية القصصية الحكائية والاخبارية التي تحتوي على عنصر القص، غاضين الطرف عن تلك المادة الإخبارية

(34) يوسف عيد: دفاتر أندلسية، ص513.
(35) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص13.
(36) علي الغريب: فن القص في النثر الأندلسي، ص276.

التي كادت تخلو من العناصر القصصية المتعارف عليها في النظرية الأدبية لدراسة تحليل النصوص القصصية. و قد حافظ ابن حزم على منهجه القصصي في إيراده الأخبار مقرونة بالباب الذي يتحدث فيه عن موضوع الحب، كما فعل عند قصه لخبر عن فتى من معارفه وحل في الحب، وتورط في حبائله، وما كان دعاؤه إلا بالوصل والتمكن ممن يحب لاستلذاذه لهذا البلاء الحلو. كما فعل ذلك عند ذكره لخبر مشاهدته لكلف المظفر عبد الملك ابن أبي عامر(37) بواحدة من بنات رجل من الجنانين حتى حمله حبها أن يتزوجها فقد جاء بهذين الخبرين – رغم خلوهما من عناصر القص ــ في الباب الأول تحت عنوان "الكلام في ماهية الحب". بالإضافة إلى الخبر القصصي الذي يحكيه عن الشاعر المعروف بالرمادي(38) مع جارية تدعى "خلوة" فيأتي في باب تحت عنوان "من أحب من نظرة واحدة". وهكذا يفعل مع كل القصص التي يحكيها لنا كل في أبوابها. لنقوم الآن بدراستها، وتحليل البنية الدلالية لبعضها.

3ــ1/ البنية الدلالية لقصة الشاعر الرمادي:

أــ الأحداث: تقع أحداث هذه القصة في باب العطارين بعاصمة الثقافة الأندلسية" قرطبة " وبطلها الشاعر الأندلسي يوسف بن هارون الرمادي، وتشاركه بطولة الأحداث جارية من إحدى بنات الجنانين تدعى "خلوة".

فهذه القصة رغم صغر حجمها إلا أنها تعطي نموذجا للقصة القصيرة المكثفة الأحداث وهي تبدأ بتمهيد قصير جدا أبان فيه ابن حزم عن سبب القصة، ذلك السبب الذي لم تكن القصة تطيب إلا به، فمن خلاله تعرفنا على مكان الأحداث وزمانها، فالقاص في تمهيدها يقول: "أن يوسف ابن هارون الشاعر المعروف بالرمادي، كان مجتازا عند باب العطارين بقرطبة وهذا الموضع كان مجتمع النساء، فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه، وتخلل حبها جميع أعضائه، فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة"(39). لتقطعها متجهة إلى بيتها.

(37) أبو مروان عبد الملك بن محمد المنصور بن عبد الله بن أبي عامر المعافري، ثاني أمراء الأندلس من الأسرة العامرية تلقب بسيف الدولة الملك المظفر بالله توفي عام (399 هـ) الضبي: بغية الملتمس، ص 06.

(38) أبو عمر يوسف بن هارون الكندي الرمادي الشاعر الأندلسي له كتاب "الطير" في أجزاء كله من شعره عمله وألفه في السجن توفي عام (403هـ) الحميدي: جذوة المقتبس، ص346.

(39) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص36.

لكن الأحداث تأخذ منعطفا جديدا عندما تنظر الجارية خلفها، فتجد الشاعر يتبعها ولا همة له غيرها وذلك في مكان منفرد عن الناس، حدد القاص أنه كان بين رياض بني مروان رحمهم الله المبنية على قبورهم في مقبرة الريف خلف النهر.

ومن الملاحظ أن القاص لم يستخدم السرد القصصي إلا في تمهيدها، وخاتمتها أما الأحداث التي دارت حولها القصة فقد، قدمها لنا من خلال الحوار الذي أجاد في صياغته مما أعان على إحياء الشخصيتين اللتين دارت حولهما أحداث القص، وساعد على تمثيل الحركة القصصية تمثيلا حيا، وكأننا أمام مشهد مسرحي خليق بأن يأخذ طريقه إلى خشبة المسرح(40) ليفجر طاقات النصوص الأدبية في تصوير الواقع.

ب ـ الحوار: وقد بدا لنا أن القاص قد أجاد من خلال هذا الحوار في تمثيل البعد النفسي للمتحاورين كما أجاد في تمثيل البعد الاجتماعي والثقافي من خلال لغة الحوار بينهما وأسلوبها. وكفى به دليلا أمامنا على ذلك.

"قالت الجارية له: مالك تمشي ورائي؟

(فأخبرها بعظيم بليته بها) ⟵ (هنا تدخل من القاص في فعل السرد).

فقالت له: دع عنك هذا، ولا تطلب فضيحتي، فلا مطمع لك في البتة، ولا إلى ما ترغبه سبيل.

فقال: إني أقنع بالنظر.

فقالت: ذلك مباح لك.

فقال لها: يا سيدتي أحرة أنت أم مملوكة؟

قالت: مملوكة.

فقال لها: ما اسمك؟

قالت: خلوة.

قال: ولمن أنت؟

فقالت له: علمك والله بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه فدع المحال.

فقال لها: يا سيدتي وأين أراك بعد هذا؟

قالت: حيث رأيتني اليوم في مثل تلك الساعة من كل جمعة.

ثم قالت له: إما أن تنهض أنت وإما أنهض أنا.

(40) علي الغريب: فن القص في النثر الأندلسي، ص278.

فقال لها: انهضي في حفظ الله ".(41)

جـ ــ العقدة والحل: نفهم من الحوار أن العقدة التي دارت حولها الأحداث مازالت دون حل، وأن الحل ظل معلقا بأمل اللقاء الذي وعدت به الجارية، ولم يتحقق حيث يقول السارد على لسان البطل:" فوالله لقد لازمت باب العطارين والربض من ذلك الوقت إلى الآن فما وقعت لها على خبر، ولا أدري أسماء لحستها أو أرض بلعتها. وإن في قلبي منها لأحر من الجمر"(42) وفي حديث علي الغريب صاحب كتاب "فن النثر في الأدب الأندلسي " إشارة إلى القصة كاملة وأن ابن حزم لم يأتي بالتتمة التي وردت عنه عند الضبي(43) في "بغية الملتمس" وإن اختلفت صيغة الرواية هناك.

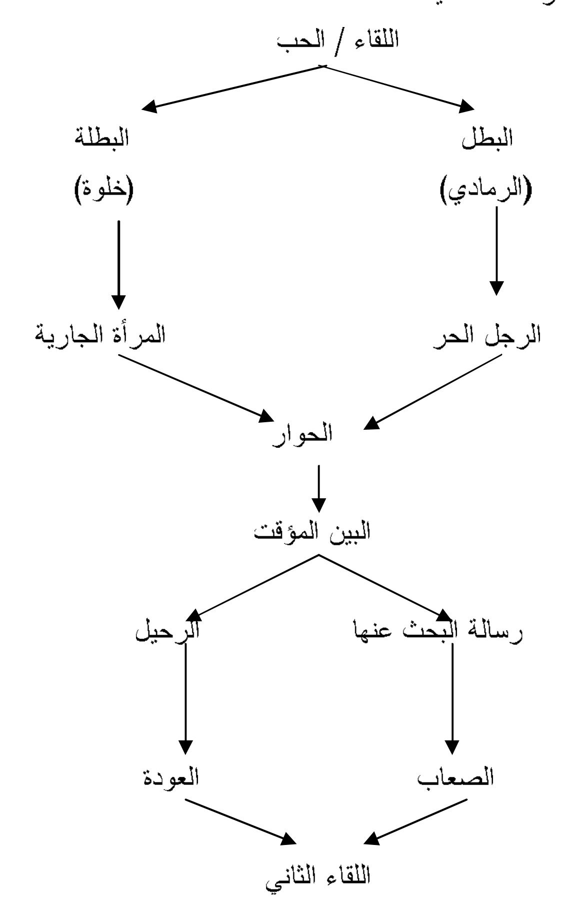
والشيء اللافت للانتباه أن الضبي يورد القصة كاملة إلى نهايتها. على عكس صنيع ابن حزم في رسالة الطوق، وقد يكون ذلك لأن ابن حزم يورد القصص في رسالته بما يتناسب والباب الذي يتحدث فيه، كما سبق الذكر ومن ثم فلا يهمه أن يذكر ما ذكر عند الضبي في بغيته: أن الشاعر الرمادي قد التقى بها في جمعة أخرى. وأنه سألها عن ثمنها إن باعها سيدها، فقالت له: ثلاثمائة دينار، وأنه رحل في سببها إلى عبد الرحمن بن محمد التجيبي صاحب سرقسطة، ومدحه بالقصيدة الميمية المشهورة فيه، وحدثه عن خلوة فوصله بثلاثمائة دينار ذهبا ثمنها. ثم بعد ذلك يلتقي بها صدفة عند رجل من إخوانه فيسألها: أأنت له مملوكة؟ فتأتي إجابتها مفاجأة له حيث تقول له: لا ولكني أخت. وتنتهي القصة بانصرافه عنها حيث يقول ابن حزم على لسان الرمادي: "فكأن الله تعالى محا حبها من قلبي"(44). وذلك بعد أن سلا عنها مما حدى بنهاية هذا الحب إلى السلو.

د ــ النهاية: وقد اكتفى ابن حزم في سرده للقصة بأن تركها معلقة النهاية وقال:"ثم وقع بعد ذلك على خبرها بعد رحيله في سببها إلى سرقسطة في قصة طويلة"(45) لعل ذلك يفسر لنا عدم رغبته في الإكثار من القص الطويل الذي تتوفر فيه العناصر القصصية، واكتفائه بإيراد الأخبار التي تحمل إشارات قصصية فقط (46).

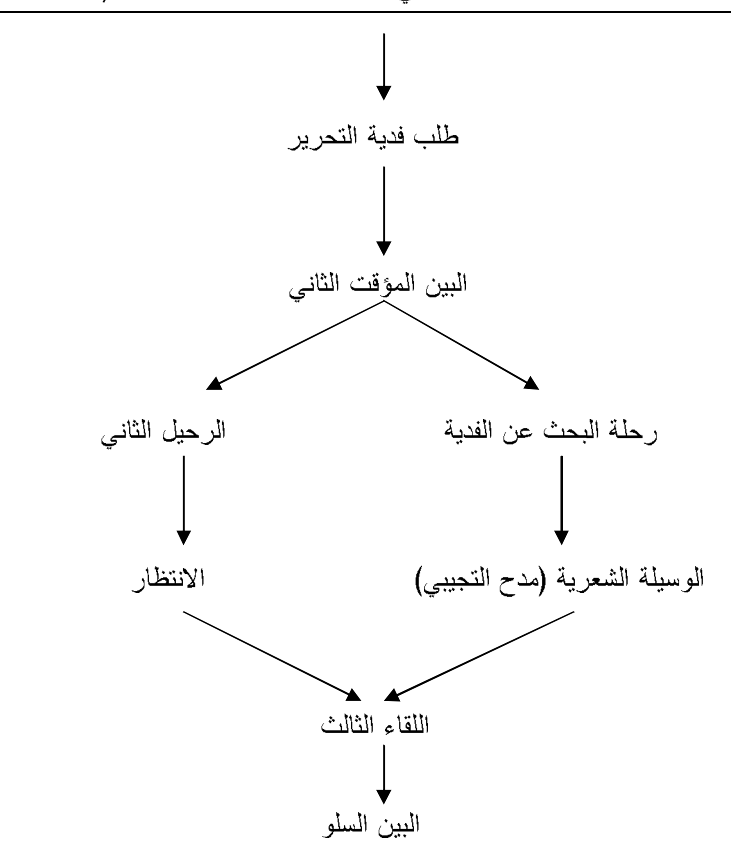
(41) علي بن حزم: المصدر السابق، ص36.
(42) المصدر نفسه، ص37.
(43) الضبي: بغية الملتمس، ترجمة رقم 1452، ص 493-494.
(44) ينظر: أسين بلاثيوس: نخبة الحكايات العربية والأخبار الأندلسية، ص24.
(45) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص37.
(46) علي الغريب: فن القصص في النثر الأندلسي، ص279، ص280.

هـ ـ الاستكشاف السيميائي الدلالي للبنية القصصية العميقة والسطحية:

بعد الإلمام بهذه القصة المحكية باعتبارها "الأحداث المحكية والشخوص المستخلصة من النص...فهي كعالم معاد بناؤه أو تمثيل... بمعنى الواقع التخييلي الذي من المفترض أن تعيش فيه شخوص القصة، وتجور فيه الأحداث"(47) نحاول استكشاف القصة دلاليا من خلال دراسة بنيتها القصصية العميقة والسطحية لاستخراج أهم القيم عبر الرموز والعلامات والعلاقات القائمة بينها مستخدمين لذلك إستراتجية المربعات السيميائية لدراسة الدلالة وذلك بعد استخراج أهم عناصر القصة، ومن خلال الشكل التالي يتبين مسار القصة، وبعض عناصرها الشخصية:

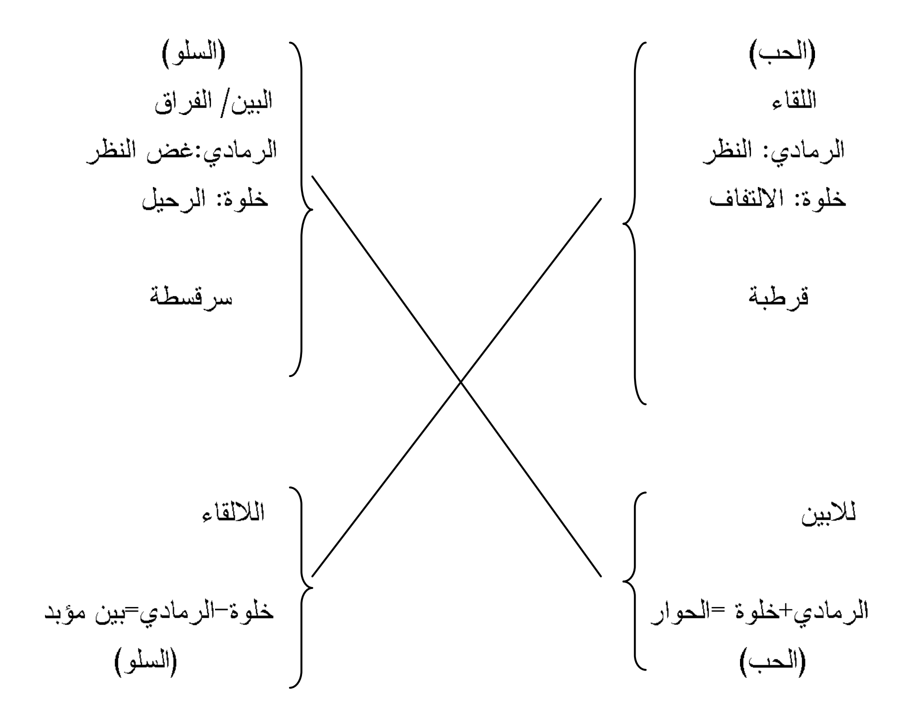


(47) شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي الشعرية المعاصرة، ص17.



ـ مشجر قصة الشاعر الرمادي مع خلوة ـ

من المشجر السابق نستطيع استخلاص البنية العميقة للقصة، والتي يوضح مجالها الشكل التالي المستوحى من مربع غريماس لاستكشاف الدلالة:



ـــ مخطط استكشاف الدلالة في قصة الرمادي ـــ

مما سبق نلاحظ أن الحب وقع من نظرة واحدة مع اللقاء الأول، إلا أنه لم يدم طويلا، وهذا مصادقا لنظرية ورأي ابن حزم في هذا النوع من الحب إذ يقول: "فمن أحب من نظرة، وأسرع العلاقة من لمحة خاطرة، فهو دليل عن قلة الصبر، ومخبر بسرعة السلو، وشاهد الطرافة والملل وهكذا في جميع الأشياء أسرعها نموا أسرعها فناءا، وأبطؤها حدوثا أبطؤها نفاذا"(48). وكما يقول المثل الإنجليزي: (Easy came easy go) فكذلك لما كان حب الرمادي لخلوة سهل الوقوع كان فناؤه سهل الذهاب، وعلى عكسه ما وقع في قصة باب الوصل التي نتناولها الآن بالتحليل والدراسة لبيان بنيتها الدلالية.

(48) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص 37.

3ـ2/ البنية الدلالية لقصة إحدى الجواري:

أ / بنية الشخوص: من أبرز الشخصيات الفاعلة في قصة الجارية العاشقة نذكر:

ــ البطل الأول: جارية مملوكة من أبرز صفاتها أنها فتاة بكر بخاتمها، ومن أقران الفتى الذي وقعت في غرامه، لأنهما تربيا معا، وكانا إلفين في النشأة، وكانت حافظة للشعر، وربما شاعرة متقنة ولها أسلوب في الإغراء عجيب.

ــ البطل الثاني: يتقاسم دور البطولة مع الجارية فتى من أبناء الرؤساء، خالي البال من حب الجارية في بادئ الأمر، كان غرير الصبا، جليلا يستحيي منه، وهو من أقران الجارية وألافها كما أنه كان لقنا ذكيا وعفيفا متصاونا بعيدا عن المعاصي ثم تغيرت حاله، فمن بعد الخلو من حبها صار عاشقا قلقا أرقا، لاسيما بعد الحبكة.

– الشخصية الثانوية: من أهم صفاتها أنها امرأة جزلة الرأي، موثوقة، ومربية للجارية، فهي بمثابة وليها وبمثابة صديق مساعد تتوفر فيه الشروط.

– شخصية الراوي/ السارد: وهو القائم بفعل الحكي، ولذلك فإننا نتلقى الأحداث من وجهة نظره باعتباره السارد الحاكي.

– شخصية المتلقي: لا تكاد القصة تكشف لنا جليا عن شخصية الصديق المريي الذي عرفناه بتلك الصفات المذكورة سابقا، إلا نادرا، وذلك من خلال الرموز والعلامات التي يكتنفها فعل القص وتحتويها القصص ذاتها لأنها تقص عليه، وتحكي له فلابد من الحاكي مراعاة مستوى وصفات ومكانة المتلقي المحدد في صدر الرسالة.

ب/ بنية الزمن:

نحاول في هذا المبحث دراسة البنية الدلالية للزمن باعتباره تنظيم نصي لمكون حدث القصة ويشكل الزمن واحدا من أهم المقولات الأساسية في تجربة الإنسان، وقد طرحت الشكوك حول صلاحية اعتباره مكونا للعالم الفيزيقي بيد أن الأفراد والمجتمعات مازالوا يواصلون تجربتهم معه وينظمون حياتهم وفقه فبعض مفاهيمنا حول الزمن مشتقة من العمليات الطبيعية: النهار والليل والسنة الشمسية بفصولها الأربعة (لكن ليس في منطقة القطب الشمالية) وحتى الشخص المبعد عن كل إدراك للعالم الخارجي ــ بإمكانه مع ذلك على نحو محتمل ــ مواصلة تجربة تتابع أفكاره وأحاسيسه(49).

(49) شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص 70.

بين هذين الطرفين ــ الطبيعي والشخصي- هناك مجرى التجربة الزمنية فالزمن كاصطلاح متداخل ذاتي، وعمومي، واجتماعي يمكن أن نؤسسه بهدف تبسيط حياتنا جميعا(50). هذا في الزمن الواقعي أما الزمن الأدبي، فقد دأبت الأدبية ــ باعتبارها وليدة الشعرية ــ في تقصي ظواهره، ورغم أنه تم تطوير دراسة أحداث القصص والروابط التي تصلها في العشرية المعاصرة ــ إلى حد بعيد ــ فإن دراسة الزمن شبيهة بدراسة الشخصية لم تتم بعد.

وقد قسم الدارسون الزمن في النص القصصي، وجعلوا له نوعين: (زمن ــ النص) و(زمن- القصة الحقيقي). ومن هذا المنطلق يرى جينيت (1972م) الزمن من ثلاثة أوجه: الترتيب والديمومة، والتواتر(51):

- فقضايا الترتيب تتعلق بالإجابة عن السؤال (متى؟) بمصطلحات كقولنا: أولا، ثانيا، أخيرا قبل بعد...إلخ.

- وقضايا الديمومة تتعلق بالإجابة عن السؤال (كم مدة؟) بمصطلحات مثل: ساعة، سنة طويلة قصيرة...إلخ.

- وقضايا التواتر تتعلق بالإجابة عن السؤال (كم مرة؟) بمصطلحات كقول: مرة، مرات...في الدقيقة،...في الشهر،...في الصفحة...إلخ(52).

وبما أن للزمن دور في بناء القصة يشبه ذلك الدور الذي يلعبه اللون في اللوحة الزيتية؛ لأنه يعطي الحدث صبغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه، وتضفي على الجو العام له ظلالا توحي بأبعاد دلالية تسمح بها حدود التأويل، فلذلك ارتأينا الحديث عنه، وذكر تمهيد نظري حوله ليسهل علينا التعامل معه في المجال التطبيقي كالآتي:

ج ــ التحديد التاريخي للأحداث:

ينقل السرد القصصي في طوق الحمامة زمن وقوع الأحداث حسب ترتيبها وديمومتها وتواترها، وفي قصة الجارية الوامق التي نحن بصدد دراستها زمنيا، فقد ذكر السارد أن القصة قد وقعت أحداث الوصل فيها ليلا، في زمن إحدى القعدات التي جمعت المتحابين، فقال عن تلك القعدة التي جمعتهما: "في قعدت كانت لها معه في بعض الليالي

(50) المرجع نفسه، ص69-70.
(51) المرجع نفسه، ص73.
(52) المرجع نفسه، ص73.

منفردين "(53)، ولم تأت قعدة الليل هذه صدفة بل كانت قبلها استباقات غرامية ــ جسدها السارد في نصه ــ بينهما لاسيما من جهة البطلة التي منعها الحياء من إبداء ميلها نحــو الفتى المعشوق، فهي قبل هذه العقدة التي تعبر عن بؤرة تأزم الأحداث، وذروة عقــدتها، كانت تميل إليه وهو لا يشعر كما أنها كانت تعرض له بالشعر وهو لا يأبه. إلى أن نفــذ صبرها وأرادت أن تجد لنفسها حلا، فعمدت تلك الليلة التي جمعتهما وبدرت إليه وقبلتــه في فمه، ثم ولت في ذلك الحين، ولم تكلمه بكلمة، وبهذا الصنيع وضعت حلا لنفسها مــن تلك العقدة.

ولم يكتف السارد بالنثر في تصوير هذا الموقف الدرامي، وإنما لجأ إلى ملــك تبليــغ الأحاسيس وسلطانها ألا وهو الشعر التصويري الغزلي فقال(54):

كأنها حين تخطو في تأودها ** قضيب نرجسة في الروض مياس

كأنما خلدها في قلب عاشقها ** ففيه من وقعــها خلــط ووســواس

كأنما مشيها مشي الحمامة لا ** كــد يعــاب ولا بــطء به بــاس

وتتواصل أحداث تلك الليلة الغرامية، فيشعر الفتى بنار الجوى تتوقد في فؤاده، ويكثر قلقه ويطول أرقه وتصبح ليلته كليل امرئ القيس المشدود بجبل يذبل فما غمــض تلــك الليلة عينا.

ثم يذكر السارد ديمومة هذا الحب الذي دام دهراــ أي وقتا طويلاــ إلى أن وافاها هادم اللذات ومفرق الجماعات، فحقق السارد ما يعرف بموت البطل.

وهذه القصة عبارة عن إحدى الاسترجاعات التي عاد إليها السارد من ذاكرتــه لأن بطلة القصة كانت قد ماتت زمن كتابة هذا النص، وبذلك فالبطلة كائن موجــود حاضــر زمن القصة الحقيقي، أما زمن النص فهي عبارة عن رمز لغوي حوته الرسالة.

3ــ3/ البنية السيميائية الدلالية لقصص ابن حزم الشخصية مع الحب:

تحت عناوين أبواب مختلفة لخص لنا السارد تجاربه الغرامية في قصص أولها في باب الوصل وثانيها في باب البين وثالثها في باب السلو، ورابعهــا فــي بــاب الوفــاء، وخامسها في باب قبح المعصية...إلخ، وما يهمنا من هذه القصص الشخصية الدالة علــى تجاربه ذاتها تلك الأخبار القصصية المتعلقة بعلاقة العشق والتي من بينها:

(53) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص83.
(54) المصدر نفسه، ص 83.

أ/ القصة الأولى: بَيْنُ الحبيب:

يقدم القاص لصديقه المريي في باب البين إحدى قصصه الأولى في موضوع الحب جاء فيها ذكر سنه حين وفاة حبيبته، كان دون العشرين سنة، ومحبو بته كانت دونه في السن، لقد أراد أن يصور لنا، ولصديقه ألم البين على المحب من خلال تجربته الشخصية مع جارية له اسمها "نُعم" ويخبره عن شدة كلفه بها.

وقد أراد من خلال حكيه لعلاقته معها أن يصفها له حتى يعلم مكانتها عنده ومنزلتها في قلبه ما جعله يبدع في وصفها قائلا:"وكانت أمنية المتمني، وغاية الحسن خلقا وخلقا وموافقة لي، وكنت أبا عذرها وكنا قد تكافأنا المودة، ففجعتني فيها الأقدار واخترمتها الليالي ومر النهار، وصارت ثالثة التراب والأحجار، وسني حين وفاتها دون العشرين سنة، وكانت هي دوني في السن"(55).

وقد أثر موتها في ابن حزم كثيرا، كيف لا؟ وهي المرأة الأولى والحب الأول في حياته، فلا بد لها أن تترك أثرا "ويبدو أن هذا الأثر في شخص كابن حزم كان عظيما فالرجل يخبر عن نفسه أن حبيبته هذه لما ماتت أقام بعدها سبعة أشهر لا يتجرد من ثيابه، ولا تفتر له دمعة على جمود عينه.

ويصور علاقته بجاريته نعم تصويرا رومانسيا، فالرجل يخبر أنه ما طاب له عيش بعدها، ولا نسي ذكرها، وأن حبه لها قد عفا على ما كان قبله وحرم ما كان بعده، ولذلك قال:" فلقد أقمت بعدها سبعة أشهر لا أتجرد عن ثيابي ولا تفتر لي دمعة على جمود عيني وقلة إسعادها، وعلى ذلك فوالله ما سلوت حتى الآن ولو قبل فداء لافتديتها بكل ما أملك من تالد وطارف، وببعض أعضاء جسمي العزيزة علي مسارعا طائعا وما طاب لي عيش بعدها ولا نسيت ذكرها ولا آنست بسواها، وقد عفا حبي لها على كل ما قبله، وحرم ما كان بعده"(56).

ولم يقف ابن حزم عند النثر في تصوير هذه التجربة المأساوية بل دعمها بشعر المراثي الحزين ومما قال في مرثيته لها(57):

كأني لم آنس بألفاظك التي ** على عقد الألباب هن نوافث

(55) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص 116.
(56) المصدر نفسه، ص 116.
(57) المرجع نفسه، ص 116.

ولم أتحكم في الأماني كأنني ** لإفـراط مـــا حكـمت فيـهن عابـث

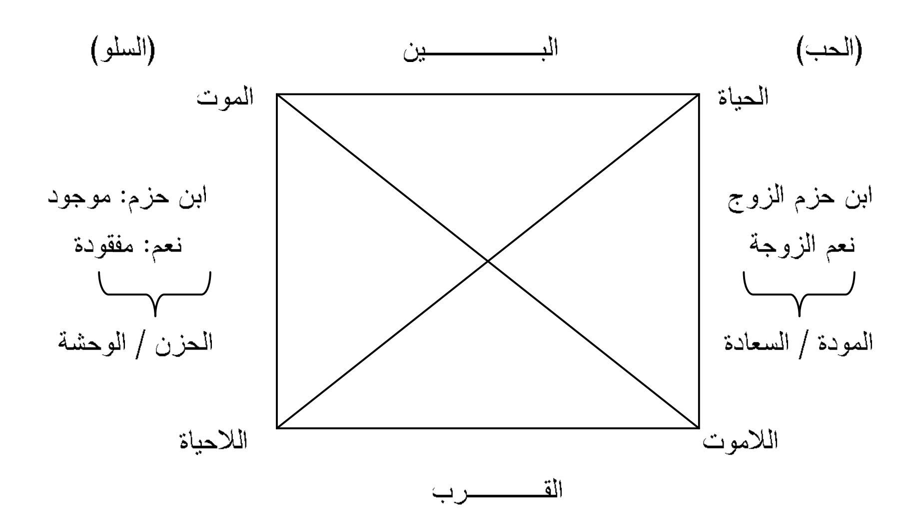
ويبدين إعراضا وهن أوالف ** ويقسمن فـــي هجري وهن حوانـث

كما بكى على ذكراها الطللية مستوقفا راثيا(58):

قفا فاسألا الأطلال أين قطينها ** أمــرت عليــها بالبلـى الملوان(59)

على دارسات مقفرات عواطل ** كأن المغاني في الخفاء معـــان(60)

مما سبق في وصف أحداث القصة وتلخيصها من خلال مصدرها نلاحظ أنها تتركب من مجالين دلاليين أحدهما يشكل مفتاح طرفي الثنائية الضدية التي تتبني عليها القصــة، وهو مجال إيجابي ومحبب لانتمائه إلى مضمون النسق الإيديولوجي المرغوب، وعنصر الثنائية الذي يحتويه هو "الحياة" أما العنصر الآخر المضاد فهو " الموت" المنتمــي إلــى المجال الدلالي السلبي والمرفوض، وما ذكرناه يتضح من خلال النموذج الآتي:



ـ مربع غريماس السيميائي لقصة: بينُ الحبيب ـ

(58) المرجع نفسه ص 116.
(59) الملوان: الليل والنهار.
(60) العواطل: الخاليات من الأهل، المغاني، جمع مغنى: وهي المواضع التي كان بها أهلوها.

يشكل التضاد بين الحياة والموت أساسا للتناقض بين البين والقرب، وبين السعادة والحزن ليقيم مجالين دلاليين كما سبقت الإشارة فالإيجابي منها يجمع تحته: الحياة والسعادة والقرب وسميته المودة ويقود إلى الحب، والسلبي يجمع في حقله الموت والحزن والبين – عنوان الباب ومادته – وسمته الوحشة، ويقود إلى السلو في أحسن الأحوال.

ولقد شكل السلو أحد عناصر المجال السلبي، باعتباره أمرا لابد من وقوعه في النسق الإيديولوجي للكاتب لأنه قال في باب السلو:" وقد علمنا أن كل ماله من أول فلا بد له من آخر وعاقبة كل حب إلى أحد أمرين: إما اخترام منية، وإما سلو حادث "(61) فهذا الحب كانت عاقبته اخترام منية واقعة بالمحبوب، أما المحب فقد صبر، وما سلى – كما أخبر بنفسه – إلى غاية كتابته رسالة طوق الحمامة وإذا كان السلو حادث لا محالة كما أخبر هو نفسه، فلا بد من أنه سلا لاسيما وأنه أحب في مرة بعدها كما سنرى في قصة أخرى.

ب/ القصة الثانية في سلو المحب:

من بين أخبار باب السلو يقص المرسل على صديقه المريي قصة عن تجربة أخرى في ألفة المحبة عاشها في أيام صباه، عند عشقه لجارية من جواري القصر وهي قصة جميلة توفرت لها أسباب النجاح في مجال القص وتوفرت لها أسباب الفشل في مجال الحب، ومن خلالها يمكن أن نحكم على ملكة القص عند ابن حزم.

وبما أن هذه التجربة مع الحب في القصة كانت أول قصة غرامية في حياته فقد تتبعها السارد من البداية إلى النهاية، إذ استهل القصة بالحديث عن بطلتها التي ألهبت مشاعره، فوصفها وصفا معنويا يفيض بالرقة، وينطق بالعذوبة وكأنه جمع كل الصفات الرومانسية، وجعلها فيها حيث أخبر عن نفسه أنه ألف في أيام صباه ألفة المحبة جارية نشأت في دارهم، وكانت في ذلك الوقت بنت ستة عشر عاما، وكانت غاية في حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودماثتها عديمة الهزل، منيعة البذل، بديعة البشر، مسبلة الستر فقيدة الذام، قليلة الكلام مغضوضة البصر، شديدة الحذر نقية من العيوب، دائمة القطوب، حلوة الاعراض مطبوعة الانقباض، مليحة الصدود، رزينة العقود، كثيرة الوقار، مستلذة النفار.

(61) علي بن حزم: المصدر السابق، ص116.

ــ لغة وأسلوب السرد:

لو وقفنا قليلا مع لغة وأسلوب السرد القصصي في طوق الحمامة لوجدنا أن هــذه الفقرة نموذج حي عن خاصية توافق المبنى والمعنى في قصصه خاصة، ورسالته عامة، وقلنا القصص لأن الكلام هنا حول البنية الدلالية القصصية لإدراك مدى أدبيتها وانتمائها لهذا الفن، فكيف ذلك ؟

ذلك أن لكل عاطفة درجتها من التأني والإسراع، ولكل فكرة مداها مــن الضــيق والاتساع ولكل صورة طبيعتها من الظهور والضمور، ومن القوة والضعف، والبيان التام هو الذي يوافق هذه الحالات، ويعبر عنها بما يلائمها، وتبدو ملاءمته في تقطيعــه إلــى فقرات وفواصل تقصر وتطول، وفقا لحالات النفس والفكر، فقد تكون عواطــف الــنفس جياشة بالألم، أو مضطرمة باللذة وحينئذ تكون الفقر القصيرة أنسب للتعبير عنها، وقــد تكون المعاني رزينة بطبيعة موضوعها لتوخيها الإقناع أو الشــرح والتعلــيم فتقتضــي الأسلوب المرسل المفصل(62) القائم على البسط لا الإيجاز كما هو الحال في فقرات هذه القصة.

وهذا التفاعل العضوي القائم في عملية الخطاب بين موضوع الحب والحالة النفسية، والبعد الفكري لابن حزم لا ينسينا الضلع الثالث في العملية الإبلاغية وذلك لأن"كل عملية إبلاغ لا تتم إلا إذا اكتملت فيه أعضاء المثلث المكون للجهاز الإبلاغي: الباعث، المتلقي، الرسالة"(63)، ورغم انتماء ابن حزم الاجتماعي ومستواه العالي فــي التفكيــر، ووعيــه وإدراكه فإنه رغب في حمل الصديق المتلقي على فهم رسالته، وفي الوقت نفســه جعلــه ينفعل لأثره ويستسلم له، ولذلك فقد سعى إلى تكييف رسالته حسب مستوى صديقه كمــا يسعى أهل الإبلاغ سواء كانوا: قصاصا أو مترسلين، أو خطباء أو شعراء...إلى تكييــف رسائلهم حسب أصناف المتلقين الذين يخاطبونهم كما قال أبو الحسن القرطاجني(64).

ومما سبق فبناء لغة وأسلوب طوق الحمامة، خاصة في قصصه، سواء على مستوى الجملة أو العبارة أو الفقرة يخضع لطبيعة هذه العناصر الثلاثة المكونة للجهاز الإبلاغي، ما جعلها تصاغ وفقا لحالتها.

(62) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1984م، ص148.
(63) طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، ص126.
(64) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص344.

ومعلوم أن طبائع المتلقين لرسالة طوق الحمامة تختلف ودرجة إدراكهم هي الأخرى تتفاوت فهناك الذي يفهم بالإشارة، وهناك الذي يفهم بالحديث المطول والمكرر وهناك من يفهم بالجمل الكثيرة الواضحة والبسيطة التي لا تحتمل تأويلا.

فهذا ما دفع بابن حزم أن يفنن في كلامه، ويلون في أساليبه، فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطول تارة إرادة الإفهام ويكرر طورا آخر إرادة التوكيد، كما يخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين أو يحفظ أعراض من يخبر عنهم ـ كما ذكر في المقدمةـ ويكشف بعض المعاني حتى يفهمه الجميع بما فيهم الأعجميين، ويشير إلى الشيء مرة، ويكني عنه مرة أخرى "وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"(65) ومستوى المتلقي ومكانته.

ومواصلة للحديث عن قصة ابن حزم، وفقرته المطولة في وصف الجارية هذا التطويل الذي قصد منه ابن حزم إبلاغ المتلقي عن مدى علاقته، وقوة عاطفته اتجاهها ذلك الحين. ثم يواصل ابن حزم وصفها في الفقرة نفسها قائلا:" لا توجه الأراجي نحوها، ولا تقع المطامع عليها ولا مغرس للأمل لديها، فوجهها جالب كل القلوب، وحالها طارد من أمها. تزدان في المنع والبخل ما لا يزدان غيرها بالسماحة والبذل"(66). فكم في هذه الصفات الحسنة من جاذبية وحسن أخاذ.

بالإضافة إلى هذه الصفات الجالبة لابن حزم، فقد أخبر أن العامل الثاني الذي جلب نفسه نحوها هو إتقانها لضرب العود، فقال: "موقوفة على الجهد في أمرها، غير راغبة في اللهو على أنها كانت تحسن العود إحسانا جيدا فجنحت إليها وأحببتها حبا مفرطا شديدا"(67). ثم يبدأ القاص في الحديث عن مشكلته مع هذه الحبيبة فهو قد أحبها وسعى عامين أن تجيبه بكلمة، أو أن يسمع من فيها لفظة بأبلغ السعي فما وصل من ذلك إلى شيء البتة.

ويصور لنا القاص محاولاته للوصول إليها تلك المحاولات التي انتهت بالفشل الذريع، ولقد حاول ابن حزم أن يستغل وجود مصطنع في دارهم تجمعت فيه نساؤهم ونساء فتيانهم، وكيف أنهن لبثن صددا من النهار، ثم تنقلن إلى قصبة كانت في دارهم كل هذا وابن حزم يطارد الجارية ويلهث وراءها، ويسجل هذه المطاردة التي تشبه لحد ما

(65) المرجع السابق، ص 344.
(66) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص 138.
(67) المصدر نفسه، ص138

الملاحقة بمفهوم عصرنا (المعاكسة)(68). حيث يقول: "فإني لأذكر أني كنت أقصد نحـو الباب الذي فيه أنسا بقربها، متعرضا للدنو منها فما هي إلا أن تراني بجوارها فتترك ذلك الباب، وتقصد غيره في لطف الحركة، فأتعمد أنا القصد إلى الباب الذي صـارت إليـه (69)".

ثم يصور لنا القاص من خلال الأحداث لوحة من لوحات القص الجميـل لمجلـس عجائزهم وقد أخذت حبيبته العود، فسوته بخفر، واندفعت تغني بأبيـات لعبـاس بـن الأحنف، ولا ينسى المحب أن يسجل لنا إحساسه بغنائها حيث قال: "لكأن المضراب يقـع بقلبي، وما نسيت ذلك اليوم ولا أنساه إلا يوم مفارقتي الدنيا"(70) والأبيات التي غنتهـا يقول فيها ابن الأحنف:

إنـي طربـت إلـى شـمس إذا غربـت ** كانـت معـاربها جـوف المقاصـير(71)

شمـس ممثلـة فـي خلـق جـارية ** كـأن أعطـافها طـي الطوامـير(72)

ليست مـن الإنـس إلا فـي مناسـبة ** ولا مـن الجـن إلا فـي الـتصـاوير

فالوجه جوهرة والجسم عـبهرة ** والـريح عـنبرة والكـل مـن نـور(73)

كـأنها حين تخطـو فـي مجاسـدها ** تخطـو علـى البـيض أو حـد القـوارير(74)

وقال ابن حزم في وصف هذا المجلس متغزلا بها:

منعت جـمال وجـهك مقلتيا ** ولفظك قد ضننت بـه عـليا

أراك نذرت للرحمن صوما ** فـلست تكلمين اليـوم حـيا(75)

(68) علي الغريب: فن القص في النثر الأندلسي، ص286.
(69) المصدر السابق، ص 138.
(70) المصدر نفسه، ص138.
(71) جوف المقاصير: داخل الحجرات في البيوت.
(72) الطوامير: جمع طامور وهو الصحيفة.
(73) العبهرة: الرقيقة البشرة الناصعة البياض.
(74) في رواية وصائفها بدل مجاسدها، والوصائف جمع وصيفة.

وقـــد غـنيت للـعباس شـعرا ** هـنيـئا ذا للعبـــاس هـنيا(76)

فلو يلقــاك عبــاس لأضـحى ** لــفــوز قــاليا وبـكم شـجيا(77)

ثم يقص علينا ابن حزم من خلال قصته مع هذه الجارية رحلته مع الحياة، ويتـرجم لنفسه فيسجل كيف كان انتقالهم من دورهم الحديثة بالجانب الشرقي من قرطبة إلى دورهم القديمة بالجانب الغربي منها، وكان هذا الانتقال سببا لبينه عن محبوبته، حيث لـم تنتقـل معهم لأمور أوجبت ذلك لتمر الأيام ثقيلة على نفسه من أثر الفتنة التـي ألقـت باعهـا، وعمت الناس وخصتهم، كما يموت والده سعيد بن حزم زمن الفتنة عام(402هـ).

ثم يخبر ابن حزم من خلال تلك الاسترجاعات في متن الأحداث القصصية بأنه رآها مرة ثانية في إحدى الجنائز لبعض أهله، وهي قائمة في المأتم وسـط النسـاء البـواكي والنوادب، ما جعلها تثير حبه الدفين الساكن، وذكرته الماضي فجددت أحزانـه وهيجـت عواطفه، ثم افترقا من جديد بسبب بين مماثل بعد أن أجلي وأهله من منازلهم عند تغلـب جند البربر عليهم ودخولهم قرطبة فخرج منها عام (409هـ).

وينزل عند بعض نسائهم، وفي هذا المنزل يراها بعد مرور ستة سنوات عن بينهمـا الثاني لكن هذه المرة يرى منها صورة مشوهة لنموذج جميل تعلق به حيث يقول:" ومـا كدت أن أميزها حتى قيل لي: هذه فلانة وقد تغيرت أكثر محاسنها، وذهبـت نضـارتها وفنيت تلك البهجة. وغاض الماء الذي كان يرى كالسيف الصقيل، والمرآة الهندية "(78).

وقد اعتبر البعض هذه القصة من قصص الذكريات، التي يتم فيها تتبع الشخصية في المراحل المختلفة مع التركيز على وصفها في تلك المراحل. وقد بدا لنا ابن حزم قاصـا يعرف كيف يصف الأماكن وصفا له دلالته في القص، وأن يصف لنا مشاعره كإنسان مر بتجربة حب خلفت النار بين جوانحه، وانتهت معه بالإخفاق في بلوغ مراده(79) ما دفع به إلى السلو عن هذا الحب في آخر الأمر.

(75) هذا المعنى مقتبس من قوله سبحانه:(فقولي إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم إنسيا) سورة مريم، الآية 26

(76) أبو الفضل العباس بن الأحنف بن الأسود الحنفي اليمامي، شاعر متغزل خالف الشعراء في طريقتهم فلم يمدح ولم يهج بل كان شعره كله غزل وتشبيبا، توفي عام (192هـ) الترجمة في: وفيات الأعيان، ج1، ص245.

(77) فوز: هي حبيبة العباس بن الأحنف، وقد ذكرها في شعره.

(78) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص141.

(79) علي الغريب: فن القص في النثر الأندلسي، ص288.

لقد توفرت في هذه القصة جميع العناصر المتفق عليها في فعل القص: مـن أحـداث وشخوص وزمان ومكان، وحبكة وحل، وبداية ونهاية، ومن خلال لغة السـرد وبنيتها الدلالية في هذه القصة قام ابن حزم بتوصيل قصته إلى المتلقي ليبرهن له عما قاله فـي باب السلو عن كلامه عن معنى النفار الذي يكون فـي المحبـوب، وانزوائـه القـاطع للأطماع، وهي قصة تعليلية مثلها مثل القصة التالية التي حكاها عن نفسه.

جـ/ القصة الثالثة في ترك ابن حزم للمعصية في الحب:

في هذه القصة يقوم ابن حزم بسرد تجربة غرامية أخرى في ميدان ألفـة العشـق " ويبدو من خلالها أنه حاول أن يقهر في داخله غريزة الحب بعدما قاسى مرارة الإخفـاق مرتين وكل ما يهمنا من هذه القصة هنا هو أسلوب السرد فيها، إنه يبدو واضحا أمامنا أن القص عند ابن حزم كان يعتمد على الوصف بصفة جوهرية(80).

ففي قصته هذه يقوم أسلوبه على الوصف بدرجة قصوى، إذ يقول في وصف حبيبته: "ووجدتها قد جرى على وجهها ماء الشباب ففاض وانساب، وتفجرت عليها ينابيع الملاحة فترددت وتحيرت، وطلعت في سماء وجوهها نجوم الحسن، فأشرقت وتوقدت وانبعثت في خديها أزاهير الجمال فتمت واعتمت فأتت كما أقول:

خريـدة صاغها الرحـمن من نـور ** جلت ملاحتها عن كل تقـدير

لو جاءني عملي في حسن صورتها ** يوم الحساب ويوم النفخ في الصـور

لكنت أحظى عبـاد الله كلـهم ** بالجـنتين وقرب الخرد الحـور

وكانت من أهل بيت صباحة، وقد ظهرت على صورة تعجز الوصاف وقد طبق وصـف شبابها قرطبة "(81) بأرجائها الغناء الواسعة.

ثم يحكي في عقدة الأحداث أنه بات ليال ثلاث عند المرأة التي يعرفها، والتي عندها الجارية التي رآها وأعجز حالها وصفه لها، ما جعل قلبه أن كاد يصبو بها ويقـع معـه مرفوض الهوى والأمر المرفوض المنبوذ في مضمون النسق الإيديولوجي عنده، لذا قرر الامتناع عن دخول ذلك المنزل خوفا على لبه أن يزدهيه الإحسان، وتراود نفسه المعصية التي يحذر منها، وساق القصة في بابها.

(80) المرجع السابق، ص288.
(81) علي بن حزم: طوق الحمامة، ص158.

وتبدو لنا هذه القصة "بسيطة في بنائها، فهي عرضت لموقف ألم بصاحبها عند مبيته مع امرأة يعرفها ومن خلال هذا الموقف صور لنا ابن حزم جمال فتاة قرطبية أعجبتــه، وكادت تعيد إليه الماضي الذي حاول أن ينساه"(82)

وقد استعان في تصويره القصصي هذا بلغة جاءت محكمة البناء فــي جملهــا التــي جاءت بدورها متناسقة متناسبة في نظمها، هذا التناسب الذي يقوم على براءة التأليف بين الأشياء عند ابن حزم والذي هو مطلب ومبتغى كل صاحب صناعة في الأدب والفن، إذ هو المقياس الدقيق الذي به تقاس مراتب البراءة ودرجة الــذوق فــي تلــك الإبــداعات والفنون.

لذلك أرجع النقادُ الجمالَ الذي في الأشياء إلى ما بــين عناصــرها مــن علائــق وانسجام، كما اتفق "ريتشاردز" و"كوليردج" على أن مفهوم التناسق رهن بقبول العناصــر المختلفة للتعايش فيما بينها، وأن الشاعر أو القاص أو المترســل يحقــق التــوازن بــين الكيفيات المتناقضة، فهو يخلق عالما يتآلف من انسجام الوحدة والتنــوع وتوافــق الكلــي العام(83) لتجسيد الجميل.

ولما كان الغرض من نظم الجمل عند ابن حزم وغيره ليست ترتيبها دون رابط بل هو نظم كل جملة مع أختها بالنظر إلى الترتيب، بحيث ترتبط كل جملة فــي الأســلوب بأخواتها مما يخدم المحتوى والمضمون العام للقصة ومن ثم الرسالة ككل. وهذه الروابط بين الجمل قد تكون إما:

ـ روابط عقلية: كما جاء في ربط ابن حزم بين الأسباب والمســببات وبــين المقــدمات ونتائجها في هذه القصة كقوله: " فبت عندها ثلاث ليال متوالية ولم تحجب عنــي علــى جاري العادة في التربية لعمري قد كاد قلبي أن يصبو"(84) فالرابط فــي هــذه الجملــة عقلي، لأن سبب صبوة القلب هو ملاحظة العين لمفاتن لا تقــاوم فكانــت العلاقــة بــين الجملتين سببية.

ـ روابط لفظية: ومن بين الروابط اللفظية الكثيرة التي جاءت في هذه القصة عند قــول المرسل وهو يحكي عن صفات الجارية:" وجدتها قد جرى على وجهها ماء الشباب ففاض

(82) علي الغريب: المرجع السابق، ص289.
(83) طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، ص151.
(84) علي بن حزم: المصدر السابق، ص 158.

وانساب، وتفجرت عليها بنا بيع الملاحة فترددت وتحيرت، وطلعت في سماء وجهها نجوم الحسن فأشرقت وتوقدت وانبعثت في خديها أزاهير الجمال فتمت واعتمت"(85).

فهذه المجموعة من الجمل الفعلية القصيرة والمتتالية المربوطة بحرف العطف "الواو والفاء" وهذا التكييف يوحي في دلالته بنوع من السرعة والاشتراك في أمر ما. لأن رابط " الواو" التي ذكرت سبع مرات تفيد التشريك والترتيب والتعقيب مع التراخي، ورابط "الفاء" التي ذكرت أربع مرات تفيد الترتيب والتعقيب من غير تراخ. وإن توسطت الواو الربط بكثرة فهذا دليل على أن هذه الأحداث، وما تحمله من معاني هي أصول وأسباب للحب الذي اشترك في تقاسمه كل من ابن حزم، والجارية.

وأما توسط الفاء الربط فهذا دليل على سرعة الأحداث، وسرعة مرور وفناء العلاقة الغرامية بين المتحابين، فكثرة الربط بالواو دليل الاشتراك في صنع أحداث القصص وكثرة الربط بالفاء دليل على سرعة مرور أحداث القصص، وسرعة مرور علاقات الحب الدنيوية التي مآلها الزوال والافتراق كما هو الحال في نسق ابن حزم الغرامي.

وقد كان رأي ابن حزم بأن الحب قطعا مآله الزوال، انطلاقا من تجربته الشخصية التي تكللت كلها بالفشل لأسباب عديدة مختلفة مما جعل ابن حزم يدرك ذلك إدراكا جازما. وجعله أمامه بمثابة العلم، ولذلك كان يقدم ألفاظا تدل على العلم في بدء كل أبوابه المناهضة للحب والمضادة له، كباب البين وباب السلو وباب الموت، كقوله:"وقد علمنا" تحقيقا لاعتقاده.

فكل حب عنده سوف يمضي حقيقة وينوب عنه سلو، كما حدث له، ولشخصياته الحيوية في قصصه التي كانت نهاية علاقة معظمها كنهاية علاقته هو دائما في نسق غرامياته.

4/ الخصائص الأدبية لبنية القص في رسالة طوق الحمامة:

من خلال هذه القصص، وقصص أخرى كثيرة تفوق المائة والعشرين قصة وحكاية حوتها أخبار الرسالة ــ ولا يسع المقام للحديث عنها ولا حتى تلخيصها ــ نستطيع أن نلملم خصائص بنية القص في رسالة "طوق الحمامة" لإبراز مدى تطابقها مع نظريات الأدبية وانزوائها واندراجها تحت لوائها، أو عدم انتمائها لها، وأنها ليست من الأدب في شيء غير التسمية.

(85) المصدر نفسه، ص158.

4ـ1/ عنصر الحدث: كل النماذج القصصية التي درسناها في طوق الحمامة تتوفر على عنصر الحدث، الذي يتشكل في السرد القصصي للطوق – بدرجة عالية – من بنيتين متضادتين، ومن صور مختلفة في الآن نفسه، وإن كانت على شيء كبير من التداخل والتكامل، وهما:

1-1/ **بنية حدث دلالته الألفة والحب،** وله صورتان: صورة تتألف من حدث مألوف تجري به العادة. وصورة تتألف من حدث مألوف تجري به العجائبية، ويحتويه الاستغراب لتعلقه بقصص فلسفية، أو بقصص قرآنية معجزة تستدعي التصديق والإيمان بها. أو بقصص توراتية، ولتعلقه بقصص شعبية حواها الخيال وأنجبتها الأسطورة في الميثيولوجيا الأخرى المختلفة.

1-2/ بنية حدث دلالته البغض والسلو، وله صورتان هو الآخر كالصورتين السابقتين وكلا البنيتين رغم التضاد الرمزي والدلالي إلا أنهما يساندان بعضهما ويتداخلان لتكميل بناء أبواب الرسالة، وتكوين الحدث العام لكل قصة من قصص تلك الأبواب.

4ـ2/ عنصرا الزمان والمكان: كما أن هذا الحدث في رسالة طوق الحمامة مرتبط بالزمان والمكان باعتبارهما إطارا ومسرحا لوقائع حياة الأشخاص والشعوب التي عرضتها الرسالة من خلال قصصها في صور بأشكال من أساليب السرد القصصي فيها.

وإن افتقرت أو خلت عديد من أخبار الرسالة القصصية وحكاياتها من عنصري الزمان والمكان فذلك لأن القصد من الحدث أنه صالح لكل زمان ومكان يتفقان ومضمون النسق الإيديولوجي لصاحب الرسالة.

كما أن للزمان والمكان المجهولين درامية تختلف عن المعروفين(86) ولهما وقع أكيد يعتمد على الإرسال والبث لأن تلك الأخبار، والقصص التي ترد إلى الناس غير معلومة المكان والزمان تجذبهم للتلقي الكامل لأن "القيمة الإخبارية لجزء تتناسب عكسيا مع مدى توقع السامع له، فكلما كان توقع السامع له كبيرا كانت شحنته الإخبارية ضعيفة"(87). والعكس المتوقع يقوي الشحنة الإخبارية.

4ـ3/عنصر الشخصية: معظم نماذج رسالة طوق الحمامة القصصية يتم فيها تعريف المرسل إليه با سم الشخصية مثلما لاحظنا شخصيات العشاق من أهل المكانة كالوزراء

(86) طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، ص53.
(87) ينظر: Andre Martinet , élément de linguistique générale, p32.

والخلفاء، ومشاهير العلم والأدب والسياسة، فهذه الشخصيات لها حدوث فعلي امتد أثـــره عبر الزمان كشخصية ابن حزم نفسه.

كما أن لهذه الشخصيات بعدها الجسمي الذي عكسته سردية المتون القصصـــية فـــي وصفها المميز، كما عكست أسسها الاجتماعية، وطبقاتها وحقولها: كشخصيات حكوميـــة ووزارية وفقيرة وثرية، وموالي، وجواري... كما رأينا ذلـــك فـــي علاقـــات الأمـــراء بجواريهم رغم الفارق الاجتماعي والفارق المهني كالبحارة والفرسان، وأصحاب الأعمال المختلفة، وربات البيوت والعاملات في أشغال النسيج والطب والتعليم... الخ.

كما عكست القصص (الحزمية) البعد النفسي لتلك الشخصيات التي جعلتهـــا تـــدير الصراع وتنميه مع استعانتها ببعديها الجسماني والاجتماعي، وقد جـــاءت نفســـية تلـــك الشخصيات معقدة جدا في متن الرسالة، فهي نفسيات محبة، راغبة، سالية، قلقة، كارهة، مساعدة، عاذلة، واصلة، قاطعة قريبة، بائنة، متذكرة، ناسية، عاصية، متعففـــة، حزينـــة، فرحة، منطوية، نافرة، اجتماعية، هزلية كاريكاتورية، جدية واقعية.

وقد تمتد الشخصية في الرسالة بمفهومها الفني إلى تلك الكائنـــات المعاونـــة التـــي وردت فيها وطورت أحداث قصصها، كأولئك الذين استعملوا شخوصا مختلفة كمســـاعدة لهم على تبليغ كتبهم لمحبوبيهم.

4ـــ/4 عنصر الصراع: يعتبر الصراع عنصرا أساسيا في القصة، ولذلك فقد جاء الصراع في معظم قصص طوق الحمامة غنيا بالإيحاءات، ودافعا لمجريات الحدث إلى الأمام كما حضر الصراع بأشكاله المختلفة والتي من بينها:

4-1/الصراع النفسي: الذي يحدث داخل نفس الشخص، وقد أدت له كثير من العوامل والنوازع المختلفة، فكثيرا ما يتصارع العشاق داخليا لأسباب عدة من بينها هجر محبـــيهم لهم، ومن بينها نوازعهم نحو تلبية الرغبات النفسية والمثل العليا التـــي تربـــوا عليهـــا، كصراعاتهم المتأرجحة بين المعصية والتعفف والحب والواجب، والرغبـــات والأخـــلاق، والحرية الشخصية وحرية الآخرين.

4-2/الصراع الفكري: ومن صوره في الرسالة الجدل، وهو نوعان:

ـــ جدل مباشر يقع بين شخوص القصة الواحدة.

ـــ جدل غير مباشر يقع بين دلالات قصص الطوق. كالجدل القائم بين قصـــص الحـــب وقصص السلو أو ذلك الجدل القائم بين قصص التعفف والمعصية.

4-3/الصراع المادي:"الذي يقود إليه كل من لوني الصراع النفسي والفكري وفي هذا الصراع المادي يقدم كل طرف ما لديه من قوة وعتاد، وكيد وجلاد "(88). لينتصر على المصارع معه، كما لاحظناه في قصة ابن حزم مع الجارية النافرة منه فقد اجتهد وأجهد قوته لكن دون جدوى، وكما جاء في أحد الأخبار عن قصة أحد المحبين إذ اجتهد لاسترداد حبيبته، وفضل الانتحار على أخذها منه وكذلك الذي استعمل الموقد وأحرق أصبعه بدلا وفرارا من المعصية مع زوجة صديقه.

عموما فإن الصراع في طوق الحمامة كثيرا ما يأخذ صفة تتفق مع الشخصية وأبعادها الثلاثة المشار إليها بما فيها الجسمية والاجتماعية والنفسية.

وبالإضافة إلى هذه العناصر المتوفرة في قصص الطوق فهناك عناصر وتقنيات أخرى من بينها: الحبكة والوصف والمقدمة والنهاية، وهي الأخرى كانت حاضرة وموجودة بقوة. ما يدل على أن ابن حزم قاص يمتلك أدوات القص لأن كل النماذج القصصية كانت إما لوحات تعتمد على تصوير الموقف وإبرازه بالإيحاء عن طريق الصياغة الجيدة في اللغة والأسلوب السردي الذي توافقت فيه المباني اللغوية مع معانيها ومدلولاتها بمختلف صيغها، وحسب إيرادها موجزة أومطولة، أو متوسطة لا بسط فيها ولا إطناب.

كما تناسبت الجمل والقصص المذكورة من خلالها لتناسب القصص والأبواب التي جاءت ضمنها فكانت شبيهة بالعناوين لها، وهذا دليل على تمكن ابن حزم أدبيا من ربط تلك الجمل ربطا عقليا، وربطا لفظيا وفنيا دقيقا ومحكما مع ما جاءت به.

وهذه الصياغة اللغوية صبغتها آلية التوافق الصوتي ما جعل من الأصوات تأتي موافقة لبعضها داخل الجملة الواحدة بل الكلمة الواحدة، وكذلك ما جاء في موافقة التركيب الصوتي للأحداث وموافقته للشخصية القصصية.

كما جاءت تلك النماذج القصصية في شكل قصص قصيرة توفرت فيها تقنيات القص الأدبي وعناصره المتعارف عليها لدى دارسي القصص ونقاده الأدبيين الذين صنفوا النصوص المتوفرة عليها من جنس القصص وبينوا أهم تلك العناصر وهي: الأحداث والشخصيات أو الشخوص والصراع والحبكة والعقدة والحوار، وكذلك الوصف والمقدمة والنهاية أو الحل.

(88) طول محمد: البنية السردية في القصص القرآني، ص91.

وقد كان ابن حزم ــ غالبا ــ ما يترك الحل مفتوحا كما هو الحال في القصص الحديثة المفتوحة النهاية على كل الاحتمالات ليدع للقارئ سواء صديقه المريي أو القراء الافتراضيين الذين وجه لهم تجربة حياته، ما جعل من النهايات المفتوحة تخلق فضاءا سيميائيا رحبا ومفتوحا يرتبط فيه الدليل بالمدلول داخل هذا النص الأدبي والفني المحدود والمغلق شكليا لكنه منفتح بين يدي القارئ الافتراضي سيميائيا ودلاليا.

ومما سبق تم التوصل بعد هذه العملية التحليلية الأدبية السيميائية إلى أن أدبية البنية الدلالية تجلت لنا من خلال قيامنا بمقاربة سيميائية باطنية لنص رسالة "طوق الحمامة" في نظامه الأدبي من خلال بنية المعنى الذي لا يتضح إلا من خلال تعارضه مع الضد كما ترى السيميائية الدلائلية/La sémiologie de la significative في دراسات غريماس التي جعلت دلالة النصوص تتضح من خلال كشفها لمجالين متناقضين في الحياة الأول محبب لأنه يتماشى مع النسق الإيديولوجي للكاتب ابن حزم والثاني مرفوض لأنه يتناقض مع مضمون هذا النسق الحزمي، فالأول هو مجال الحب وما يندرج تحته من الوصل والصداقة المساعدة والقرب والوفاء والطاعة والعفة، والثاني هو مجال السلو وما ينطوي عليه من الهجر والعذل والبين والغدر، والمخالفة والمعصية وقد ظهرت هذه الأنساق جلية في بنية الرسالة القصصية.

كما أننا توصلنا عند دراستنا لدلالة البنية القصصية الحزمية إلى نتيجة هي أنه يمكن تأويل طوق الحمامة خارج موضوع الحب الذي دارت حوله، رغم أننا لم نخرج دلالة القص عن موضوع الرسالة التي جاءت فيها وذلك لاعتبار أن دراستنا أدبية سيميائية دلالية، أكثر منها سيميائية تأويلية.